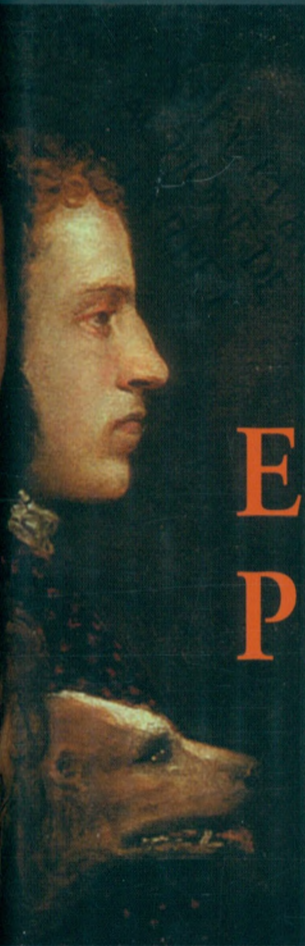


ERWIN PANOFSKY

Prasmė vizualiniuose menuose

ALK

baltos lankos

ERWIN PANOFSKY

ERWIN PANOFSKY

Prasmė vizualiniuose menuose

Iš anglų kalbos vertė
Sandra Skurvidaitė

baltos lankos

UDK 7.03
Pa-198

Knygos leidimą parėmė Atviros Lietuvos fondas
Versta iš: Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday, a division of Random House, Inc. 1955

Redagavo Aivaras Stepukonis
Laima Patriubavičienė

Apipavidalino Vida Kuraitė

Viršelyje: Titian. *Išmintingumo alegorija*.
Londonas, Nacionalinė galerija

Printed in Lithuania
ISBN 9986-813-98-0
ISSN 1392-1673

Turinys

Pratarmė

Atrenkant straipsnius šiam nedideliam tomeliui, buvo siekiama veikiau įvairovės, o ne vientisumo. Jie parašyti skirtingu laiku per trisdešimties metų laikotarpį ir yra skirti tiek bendrosioms problemoms, tiek ir specialioms temoms, kaip archeologiniai radiniai, estetinės nuostatos, ikonografija, stilius ir net „meno teorija“, kuri dabar jau daugiausia laikoma atgyvenusia ir kurios vaidmuo tam tikrais laikotarpiais buvo toks pat kaip harmonijos ar kontrapunkto muzikoje.

Šie straipsniai gali būti skirstomi į tris grupes: pirma, *peržiūrėti ir ištaisyti ankstyvesnių straipsnių variantai*, jie ištisai perrašyti ir sušiuolaikinti, įtraukiant kitų mokslininkų atradimus ir mano paties naujus apmąstymus (4 ir 7 skyriai); antra, *per penkiolika pastarųjų metų angliškai išspausdintų veikalų pakartotiniai leidimai* (Įžanga, Epilogas, 1 ir 3 skyriai); trečia, *vertimai iš vokiečių kalbos* (2, 5, 6 skyriai).

Pakartotiniuose leidimuose, skirtingai nei peržiūrėtuose ir ištaisytuose variantuose, beveik nieko nepakeista, išskyrus tai, kad buvo pataisytos klaidos bei netikslumai ir pridėta keletas specialių pastabų laužtiniuose skliaustuose. Tas pat pasakytina apie vertimus iš vokiečių kalbos, nors čia į originalų tekstą pažiūrėta laisviau; aš jaučiausi turįs teisę savo tekstą versti laisviau, nei būčiau išdrįsęs elgtis su svetimu veikalu, ir, atsižvelgdamas į leidinio apimtį,

dviejose vietose praleidau stambius fragmentus.[1] Tačiau nė nemėginau pakeisti originalų turinį. Nesistengiau atsisakyti ir mokslinės argumentacijos bei dokumentinio pagrindimo, kad nepasirodyčiau pernelyg pedantiškas (jei tokių straipsnių skaitymas apskritai gali atnešti kokią naudą, tai čia atsižvelgta į Flaubert'o nuostatą, kad „le bon Dieu est dans le détail"); nė nemėginau padaryti juos turiningesnius, apsimesdamas, kad anuomet, kai šie straipsniai buvo išspausdinti pirmą kartą, žinojau daugiau, negu iš tiesų žinojau, išskyrus vėlgi vieną ar dvi pastabas skliaustuose. Paliksime skaitytojui – jei jis pageidauja – pačiam palyginti pakartotinių leidimų ir vertimų iš vokiečių kalbos turinį su vėlesnių tyrimų rezultatais, šiam tikslui galėtų pasitarnauti ir žemiau pateiktos bibliografinės nuorodos.

1 SKYRIUS. Ikonografija ir ikonologija:

J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art* (Bollingen Series, XXXVIII), New York, 1953 (recenzija: W.S. Heckscher, *Art Bulletin*, XXXVI, 1954, p. 306 ir t.).

2 SKYRIUS. Žmogaus proporcijų teorijos istorija:

H.A. Frankfort, *Arrest and Movement: An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*, Chicago, 1951.

R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Vienna, 1935 (ypač p. 272 ir t. ir pav. 98–154).

E. Iversen, *Canon and Proportions in Egyptian Art*, London, 1955.

H. Koch, *Vom Nachleben des Vitruv* (*Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft*), Baden-Baden, 1951.

E. Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory* (Studies of the Warburg Institute, XIII), London, 1940, p. 19–57, 106–128.

F. Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters, II; Die Handschriften der National-Bibliothek in Wien (Sitzungs-Berichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, phil.-hist. Klasse, 1925–1926, 2), Heidelberg, 1927, p. 40 ir t.

1. Penktame skyriuje praleistas išsamus piešinių, reprodukuotų 46 ir 47 il., stiliaus pokyčių aptarimas (originale p. 28–32); šeštame skyriuje atsisakyta antrojo ekskurso (originale p. 86–92).

W. Ueberwasser, *Von Mass und Macht der alten Kunst*, Leipzig, 1933.

K. Steinitz, „A Pageant of Proportion in Illustrated Books of the 15th and 16th Century in the Elmer Belt Library of Vinciana“, *Centaurus*, I, 1950–1951, p. 309 ir t.

K.M. Swoboda, „Geometrische Vorzeichnungen romanischer Wandgemälde“, *Alte und neue Kunst* (*Wiener kunstwissenschaftliche Blätter*), II, 1953, p. 81 ir t.

W. Ueberwasser, „Nach rechtem Mass“, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LVI, 1935, p. 250 ir t.

3 SKYRIUS. Sen Deni abatas Sugerijus:

M. Aubert, *Suger*, Paris, 1950.

S. McK. Crosby, *L'Abbaye royale de Saint-Denis*, Paris, 1953.

L.H. Loomis, „The Oriflamme of France and the War-Cry ‚Monjoie‘ in the Twelfth Century“, *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, 1954, p. 67 ir t.

E. Panofsky, „Postlogium Sugerianum“, *Art Bulletin*, XXIX, 1947, p. 119 ir t.

5 SKYRIUS. Pirmasis Giorgio Vasari *Libro* puslapis:

K. Clark, *The Gothic Revival: An Essay on the History of Taste*, London, 1950.

H. Hoffmann, *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock*, Leipzig–Zurich, 1938.

P. Sanpaolesi, *La Cupola di Santa Maria del Fiore*, Rome, 1941 (recenzija: J.P. Coolidge, *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, p. 165 ir t.

Studi Vasariani, Atti del Congresso Internazionale per il IV Centennaio della Prima Edizione delle Vite del Vasari, Florence, 1952.

R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 2-as leid., London, 1952 (su plačia „Bibliografine rodykle“ p. 139 ir t.).

G. Zucchini, *Disegni antichi e moderni per la facciata di S. Petronio di Bologna*, Bologna, 1933.

J. Ackerman, „The Certosa of Pavia and the Renaissance in Milan“, *Marsyas*, V, 1947–1949, p. 23 ir t.

E.S. de Beer, „Gothic: Origin and Diffusion of the Term: The Idea of Style in Architecture“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, p. 143 ir t.

R. Bernheimer, „Gothic Survival and Revival in Bologna“, *Art Bulletin*, XXXVI, 1954, p. 263 ir t.

J.P. Coolidge, „The Villa Giulia: A Study of Central Italian Architecture in the Mid-Sixteenth Century“, *Art Bulletin*, XXV, 1943, p. 177 ir t.

V. Daddi Giovanozzi, „I Modelli dei secoli XVI e XVII per la facciata di Santa Maria del Fiore“, *L'Arte Nuova*, VII, 1936, p. 33 ir t.

L. Hagelberg, „Die Architektur Michelangelos“, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, nauja ser., VIII, 1931, p. 264 ir t.

O. Kurz, „Giorgio Vasari's ‚Libro'“, *Old Master Drawings*, XII, 1938, p. 1 ir t., 32 ir t.

N. Pevsner, „The Architecture of Mannerism“, *The Mint, Miscellany of Literature, Art and Criticism*, sud. G. Grigson, London, 1946, p. 116 ir t.

R. Wittkower, „Alberti's Approach to Antiquity in Architecture“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1940–1941, p. 1 ir t.

R. Wittkower, „Michelangelo's Biblioteca Laurenziana“, *Art Bulletin*, XVI, 1934, p. 123 ir t., ypač p. 205–216.

6 SKYRIUS. Albrechtas Düreris ir klasikinė antika:

A.M. Friend, Jr., „Dürer and the Hercules Borghesi-Piccolomini“, *Art Bulletin*, XXV, 1943, p. 40 ir t.

K. Rathe, „Der Richter auf dem Fabeltier“, *Festschrift für Julius Schlosser*, Zurich, Leipzig, Vienna, 1926, p. 187 ir t.

P.L. Williams, „Two Roman Reliefs in Renaissance Disguise“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1940–1941, p. 47 ir t.

Plačiau apie šiame skyriuje paminėtus Dürerio kūrinius žr.: A. Tietze ir E. Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, I, Augsburg, 1922, II, 1, 2, Basel–Leipzig, 1937, 1938; ir E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, 3-ias leid., Princeton, 1948 (4-as leid., Princeton, 1955).

Pabaigoje norėčiau padėkoti leidėjams ir redaktoriams knygų ir periodinių leidinių, kuriuose čia surinkti straipsniai buvo išspausdinti pirmą kartą; dr. L.D. Ettlingeriui ir profesoriui U. Middeldorfui už pagalbą atrenkant fotografijas ir p. Willard F. King už neįkainojamą pagalbą suteikiant šiam rinkiniui dabartinį pavidalą.

Prinstonas, 1955 liepos 1 E. P.

Įvadas: meno istorija* kaip humanitarinis mokslas

I

Likus devynioms dienoms iki Immanuelio Kanto mirties, jį aplankė gydytojas. Senas, ligotas ir beveik aklas šeimininkas pakilo iš krėslo ir virpėdamas kažin ką sušnibždėjo. Jo svečias, ištikimas draugas, suprato, kad Kantas neatsisėsiąs tol, kol jis pats to nepadarysiąs. Tik jam įsitaisius kėdėje, Kantas leidosi palydimas iki krėslo, kur, atgavęs kvapą, prabilo: „Das Gefühl für Humanität hat mich noch nicht verlassen“ – „Humaniškumo jausmas man dar nesvetimas“.[1] Abu vyrai susigraudino. Ir nors aštuonioliktajame amžiuje žodis *Humanität* tereiškė mandagumą arba pagarbumą, Kantas šiam žodžiui tebeteikė gilesnę prasmę, kurios savitumą išryškino to momento aplinkybės – išdidus ir tragiškas sąmoningai pripažintų ir įsisavintų principų suvokimas, kaip priešybė neišvengiamam ligotumui, senėjimui bei visam tam, ką reiškia žodis „mirtingumas“.

Istoriškai susiklostė dvi žodžio *humanitas* reikšmės – viena jų atsirado žmogų lyginant su tuo, kas yra žemiau jo, kita – su tuo,

* Terminas „meno istorija“ čia vartojamas ir kaip termino „dailės istorija“ sinonimas, ir šiek tiek platesne prasme. (*Žvaigždute žymimos red. past.*)

[1] E.A.C. Wasianski, *Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren* (*Ueber Immanuel Kant*, 1804, t. 3), pakartotinis leidimas, *Immanuel Kant, Sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen*, Deutsche Bibliothek, Berlin, 1912, p. 298.

kas yra aukščiau. Pirmuoju atveju *humanitas* reiškia vertybę, antruoju – ribotumą.

Vertybinę *humanitas* sąvoką suformulavo Scipiono Jaunesniojo bendraminčių ratelis, kurio ryškiausiu atstovu vėliau tapo Ciceronas. Ši sąvoka apibūdino savybę, skiriančią žmogų ne tiek nuo gyvulio, kiek nuo žmogaus, kuris priklauso *homo* rūšiai, tačiau nenusipelno *homo humanus* vardo, – taigi skiriančią žmogų nuo barbaro arba vulgaraus žmogaus, kuris stokoja *pietas* ir *παιδεία*, tai yra pagarbos dorovei ir tam subtiliam išsilavinimo ir gero skonio deriniui, kurį čia galime apibrėžti tiktai nuvertėjusiu žodžiu „kultūra“.

Viduramžiais *humanitas* sąvoką pakeitė svarstymai apie žmogiškumą veikiau kaip priešybę dieviškumui, o ne gyvuliškumui ar barbariškumui. Su žmogiškumu imtos sieti tokios savybės kaip laikinumas, netvarumas: *humanitas fragilis, humanitas caduca*.

Todėl Renesansas jau iš pat pradžių dviprasmiškai suvokė *humanitas*. Naujas susidomėjimas žmogumi rėmėsi tiek klasikinės antitezės tarp *humanitas* ir *barbaritas*, arba *feritas*, atgaivinimu, tiek dar gyva viduramžiška prieštara tarp *humanitas* ir *divinitas*. Marsilio Ficino, apibūdindamas žmogų kaip „racionalią sielą, veikiančią kūne, bet dalyvaujančią Dieviškajame Intelekte“, kalba apie autonomišką ir baigtinę būtybę. O garsioji Pico „kalba“ „Apie žmogaus orumą“ yra ne kas kita, o pagonybės liudijimas. Pico sako, kad Dievas patalpino žmogų visatos centre ir suteikė jam žinojimą, kur jis esąs, taigi – ir pasirinkimo laisvę. Jis nesako, jog žmogus *yra* visatos centras netgi tąja klasikinio posakio „žmogus – visų daiktų matas“ prasme.

Kaip tik šis *humanitas* sąvokos dvilypumas ir pagimdė humanizmą. Tai ne tiek judėjimas, kiek nuostata, kuriai būdingas tikėjimas žmogaus orumu, pagrįstas žmogiškų vertybių (proto ir laisvės) iškėlimu ir kartu žmogaus ribotumo (laikinumo ir klystamumo) pripažinimu: iš to kyla du postulatai – atsakomybė ir tolerancija.

Nenuostabu, kad šiai nuostatai priešinosi dvi skirtingos stovyklos, kurias minti vieną taką privertė vienodas bodėjimasis atsakomybės ir tolerancijos idėjomis. Vienoje šių stovyklų įsitvirtinę tie,

kurie neigia žmogiškąsias vertybes: deterministai, nesvarbu, kuo jie tikėtų – dieviškąja, gamtiškąja ar socialine lemtimi, autoritarai ir vadinamieji „insektolatrai“, kurių giliu įsitikinimu, svarbiausias dalykas yra avilys, kad ir kaip jis vadintųsi – grupė, klasė, tauta ar rasė. Kitoje stovykloje susibūrė tie, kurie, pasiduodami savotiškam intelektualiniam ar politiniam libertinizmui, nepripažįsta žmogaus ribotumo, – tai estetistai, vitalistai, intuityvistai ir stabų garbintojai. Deterministui humanistas yra arba apgaulės auka, arba ideologas. Autoritarui jis – arba eretikas, arba sukilėlis (arba sukilimo malšintojas). „Insektolatrui“ – niekam tikęs individualistas. O libertinistui – tik bailus buržua.

Tai patvirtina tipiškas Erazmo Roterdamiečio, humanisto *par excellence*, pavyzdys. Šio žmogaus, sakiusio, jog „galbūt Kristaus dvasia pasklidusi plačiau, nei mes manome, ir ne visi, priklausantys šventųjų bendrijai, pagerbti mūsų kalendoriuje“, raštai Bažnyčiai atrodė įtartini ir netgi visiškai nepriimtini. Keliautojas Ulrichas von Huttenas niekino jo skeptišką ironiją ir banalų ramybės pomėgį. Na o Lutherį, tvirtinusį, esą „žmogus neįstengia sugalvoti nieko – nei gera, nei bloga, nes visa jame klostosi pagal absoliučią būtinybę“, piktino tikėjimas, išreikštas garsiąja citata: „Kokia nauda iš žmogaus [kūno ir sielos junginio], jeigu Dievas jį minko kaip skulptorius molį. Juk lygiai taip skulptorius galėtų kalti iš akmens.“[2]

II

Vadinasi, humanistas nepripažįsta autoriteto. Tačiau jis gerbia tradiciją. Ir ne tik gerbia, bet drauge suvokia ją kaip tikrą ir objek-

[2] Lutherio ir Erazmo Roterdamiečio citatų ieškokite puikioje R. Pfeifferio monografijoje *Humanitas Erasmiana*, Studien der Bibliothek Warburg, XXII, 1931. Svarbu tai, jog nei Erazmas, nei Lutheris nepripažino pranašysčių, arba fatalistinės astrologijos, tačiau kiekvienas jų tai darė dėl skirtingų priežasčių: Erazmas negalėjo tikėti tuo, kad žmogaus likimas priklausąs nuo nepakeičiamo dangaus kūnų judėjimo, nes tokia pažiūra būtų neigusi laisvą žmogaus valią ir atsakomybę; o Lutheris – nes ji būtų varžiusi Dievo visagalystę. Lutheris mieliau tikėjo *terata*, pavyzdžiui, aštuonkojais veršiais ir kitais dalykais, kurie, Dievui panorėjus, retkarčiais gali pasirodyti žmonėms.

tyvų reiškinį, kurį verta tyrinėti ir prireikus rekonstruoti: „nos vetera instauramus, nova non prodimus", sako Erazmas.

Praeities palikimą viduramžių žmonės perimdavo ir plėtodavo, o ne tirdavo ar rekonstruodavo. Jie kopijavo klasikinius dailės kūrinius ir naudojosi Aristoteliu bei Ovidijumi, panašiai kaip kopijavo ir naudojosi savo amžininkų darbais, ir nemėgino jų interpretuoti archeologiniu, filologiniu ar „kritiniu", trumpai tariant, istoriniu požiūriu. Mat jei žmogaus egzistencija laikoma veikiau priemone nei tikslu – žmogaus veiklos rezultatai nebeatrodo tokie svarbūs patys savaime.[3]

Todėl viduramžių scholastikoje iš esmės nėra esminio skirtumo tarp gamtotyros ir to, ką vadiname humanitariniais mokslais, arba *studia humaniora*, anot Erazmo. Ir vieno, ir kito praktika, – kiek apskritai apie ją galima kalbėti – išsiteko to, kas tuomet vadinta filosofija, rėmuose. Tačiau humanistiniu požiūriu visai pravartu ir net būtina kūrinijoje *gamtos* sritį atskirti nuo *kultūros* srities ir pirmąją apibrėžti remiantis antrąja, kitaip tariant, gamtai priskirti visą juslėmis apčiuopiamą pasaulį, išskyrus *žmogaus paliktus liudijimus*.

[3] Kai kurie istorikai, regis, neįstengia suderinti to, kas paveldėta iš praeities, ir to, kas būdinga tiktai dabarčiai. Akivaizdu, kad humanizmas, kaip ir visas renesanso judėjimas, neišdygo tarsi Atėnė iš Dzeuso galvos. Vis dėlto tai, kad Lupusas Ferjerietis [Ferrières] redagavo klasikinius tekstus, kad Hildebertas Lavardenietis [Lavardin] žavėjosi Romos griuvėsiais, kad dvyliktojo amžiaus prancūzų ir anglų tyrinėtojai prikėlė klasikinę filosofiją bei mitologiją, o Marbodas Renietis [Rennes] parašė puikią pastoralinę poemą apie savo dvarą kaime, – visa tai dar nereiškia, kad jų pažiūros sutapo su Petrarca'os, o tuo labiau su Ficino arba Erazmo pažiūromis. Joks viduramžių žmogus į antikos civilizaciją negalėjo žiūrėti kaip į išbaigtą ir istoriškai atitrūkusį nuo dabarties pasaulio reiškinį; kiek žinau, viduramžių lotynų kalboje tokiems humanizmo terminams kaip *antiquitas* arba *sacrosancta vetustas* nėra atitikmenų. Kaip viduramžiai nepajėgė išplėtoti perspektyvos sistemos, pagrįstos tam tikro nekintamo atstumo nuo akies iki stebimo objekto suvokimu, lygiai taip ši epocha nepajėgė iškelti istorinių mokslų, pagrįstų tam tikros distancijos tarp klasikinės praeities ir dabarties suvokimu, idėjos. Žr. E. Panofsky ir F. Saxl, „Classical Mythology in Mediaeval Art", *Studies of the Metropolitan Museum*, IV, 2, 1933, p. 228 ir t., ypač p. 236 ir t.; taip pat neseniai pasirodžiusį W.S. Heckscherio straipsnį „Relics of Pagan Antiquity in Medieval Settings", *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, p. 204 ir t.

Iš tikrųjų žmogus yra vienintelis gyvūnas, paliekantis liudijimus, nes tik jo dirbiniai „prote sužadina“ idėją, skirtingą nuo medžiaginės tų dirbinių būties. Beje, ir kiti gyvūnai vartoja ženklus, išranda struktūras, tačiau vartodami ženklus jie „nesuvokia reikšminių ryšių tarp ženklų“.[4] Jie taip pat konstruoja struktūras, bet nesuvokia konstravimo logikos.

Suvokti reikšminius ryšius – vadinasi, sąvokos esmę atskirti nuo raiškos priemonių. Suvokti struktūrinius ryšius – vadinasi, veiksmo, kurį ketinama atlikti, turinį atskirti nuo atlikimo priemonių. Apsilankius svečiui, šuo loja vienaip, prašydamasis laukan – kitaip. Tačiau vienaip ar kitaip lodamas šuo neišreiškia minties, kad šeimininkui nesant namuose pastarojo teiravęsis kažkoks svečias. Ką jau kalbėti apie tai, kad gyvūnas imtųsi kurti atvaizdus, nors fiziškai tai daryti būtų pajėgus, kaip, pavyzdžiui, žmogbeždžionės. Bebrai stato užtvankas. Tačiau savo itin sudėtingų veiksmų, kaip žinoma, jie nesugeba atskirti nuo iš anksto apgalvoto plano, kurį, užuot įgyvendinę iš rąstų ir akmenų, pirma galėtų pavaizduoti brėžinyje.

Žmogaus ženklus bei kitokius darinius galima laikyti dokumentais ypač tada, kai jie išreiškia idėjas nepriklausomai nuo ženklinimo ir statymo procesų, nors ir realizuojamas per šiuos procesus. Todėl šie dokumentai turi savybę išlikti laike, ir kaip tik ši jų savybė labiausiai domina humanitarą. Mat humanitaras iš esmės yra istorikas.

Gamtotyrininkas irgi susiduria su dokumentais apie žmogų, būtent – su savo pirmtakų darbais. Tačiau į juos mokslininkas žiūri ne kaip į tyrimo objektą, o kaip į pagalbinę priemonę, padedančią tyrimams. Kitaip sakant, liudijimais jis domisi tiek, kiek jie susilieję su laiku, o ne išsiskyrę iš jo. Jeigu mūsų dienų mokslininkas skaito Newtoną arba Leonardo da Vinci originalo kalba, jis tai daro ne kaip mokslininkas, o kaip žmogus, kuris domisi mokslo, taigi ir žmonių civilizacijos apskritai, istorija. Žodžiu, jis tai daro kaip *humanistas*, kuriam Newtono ir Leonardo da Vinci veikalai

[4] Žr. J. Maritain, „Sign and Symbol“, *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, p. 1 ir t.

turi savarankišką reikšmę ir išliekamąją vertę. Humanistiniu požiūriu liudijimai apie žmogų nesensta.

Taigi kaip chaotišką gamtos reiškinių įvairovę gamtotyra stengiasi paversti vadinamuoju gamtos kosmu, taip chaotišką liudijimų apie žmogų įvairovę humanitariniai mokslai stengiasi paversti vadinamuoju kultūros kosmu.

Nepaisant visų teminių ir procedūrinių skirtumų, tiesiog stulbina, kokios panašios metodinės problemos, su kuriomis susiduria ir gamtotyrininkas, ir humanitaras.[5]

Regis, abiem atvejais tyrimas prasideda stebėjimu. Tačiau tiek gamtos reiškinio stebėtoją, tiek dokumento tyrinėtoją varžo ne vien ribotas akiratis ir tiriamos medžiagos pobūdis: sutelkdami dėmesį į *tam tikrus* objektus, jie paklūsta – sąmoningai ar ne – išankstinės atrankos principui, kurį gamtotyrininkui diktuoja teorija, humanitarui – bendra istorijos samprata. Gal ir tiesa, kad „prote nerasi nieko, ko prieš tai neaptikai jausmuose", bet tuomet teisinga ir tai, kad jausmuose glūdi tokių dalykų, kurie niekada nepasiekia proto. Labiausiai mus veikia tai, kam netrukdome veikti. Kaip gamtos mokslai nevalingai atrenka vadinamuosius išskirtinius reiškinius, taip humanitariniai mokslai nevalingai atrenka vadinamuosius istorinius faktus. Šitaip humanitariniai mokslai pamažu išplečia savo kultūrinį kosmą ir šiek tiek pakeičia domėjimosi kryptį. Net ir tam, kuriam vis dar prie širdies toks paprastas humanitarinių mokslų apibrėžimas kaip „lotynų ir graikų filologija", tam, kurio manymu, šis apibrėžimas iš esmės privalo galioti tol, kol vartojamos tokios idėjos ir terminai kaip „idėja" ir „terminas", – net ir jam tektų pripažinti, jog šis apibrėžimas tapo kiek siaurokas.

Be to, humanitarinių mokslų pasaulį valdo kultūrinė reliatyvumo teorija, panaši į fizikinę, o kadangi kultūros kosmas yra nepa-

[5] Žr. E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, Tübingen, 1934, ir „Some Points of Contact between History and Natural Science", *Philosophy and History Essays Presented to Ernst Cassirer*, Oxford, 1936, p. 255 ir t. (labai pamokoma diskusija apie reiškinių, instrumentų ir stebėtojo santykį bei, kita vertus, – apie istorinių faktų, dokumentų ir istoriko santykį).

lyginamai mažesnis už gamtos, kultūrinio reliatyvumo apraiškos, įgavusios geografinį lygmenį, buvo pastebėtos daug anksčiau.

Kiekviena istorinė sąvoka akivaizdžiai remiasi erdvės ir laiko kategorijomis. Dokumentus ir jų turinį reikia datuoti, nustatyti jų kilmę. Pasirodo, tuodu veiksmai iš tikrųjų yra du vieno veiksmo aspektai. Datuodamos paveikslą maždaug 1400 metais, nieko nepasakysiu, jeigu negalėsiu nurodyti, ***kur*** šis paveikslas tuo metu galėjo būti nutapytas, ir atvirkščiai: jei priskirsiu paveikslą Florencijos mokyklai, turiu nustatyti, ***kada*** jį galėjo sukurti šios mokyklos atstovai.

Kultūros kosmas, kaip ir gamtos kosmas, yra erdvės ir laiko sistema. Data „1400 metai" viena reiškia kalbant apie Veneciją ir visai ką kita – apie Florenciją, o ką jau kalbėti apie Augsburgą, Rusiją ar Konstantinopolį. Du istorinius reiškinius galima laikyti vienalaikiais arba susijusiais laiko atžvilgiu tik tuomet, kai juos galima susieti į vieningą „ryšių tinklą". Jei tokio tinklo nėra, pati vienalaikiškumo sąvoka tampa beprasmiška ir istoriniu, ir fiziniu požiūriu. Jeigu sutapus aplinkybėms mums pavyktų sužinoti, jog kuri nors negrų skulptūra buvo sukurta 1510 metais, vis tiek būtų beprasmiška teigti, jog ji sukurta „tuo pat metu" kaip Michelangelo Siksto koplyčios lubos.[6]

Pagaliau ir tarpsnių seka, pagal kurią medžiaga sutvarkoma į darnias gamtos ir kultūros sistemas, yra panaši. Tas pats tinka ir metodinėms problemoms, sietinoms su šiuo procesu. Kaip jau minėta, pirmasis tarpsnis – tai gamtos reiškinių stebėjimas ir žmogaus dokumentų tyrimas. Po to dokumentus, kaip ir stebėtojo gautus „gamtos signalus", reikia „iššifruoti" ir paaiškinti. Galiausiai rezultatus reikia suskirstyti į klases ir sudaryti iš jų „visiems suprantamą" nuoseklią sistemą.

Įsitikinome, kad net stebėjimui ir tyrimui skirtos medžiagos atranką iš anksto tam tikru mastu nulemia arba teorija, arba bendra

[6] Žr. E. Panofsky, „Ueber die Reihenfolge der vier Meister von Reims" (Appendix), *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, II, 1927, p. 77 ir t.

istorijos samprata. Šitai ypač matyti iš pačios procedūros, kadangi kiekvieną „visiems suprantamos" sistemos tarpsnį sąlygoja ne tik ankstesnieji, bet ir paskesnieji tarpsniai.

Stebėdamas kokį nors reiškinį gamtotyrininkas naudoja *instrumentus*, pavaldžius tiems patiems gamtos dėsniams, kuriuos jis nori ištirti. Tyrinėdamas kokį nors liudijimą humanitaras remiasi *dokumentais*, atsiradusiais vykstant tam pačiam procesui, kurį jis nori ištirti.

Tarkime, mažo Reino srities miestelio archyvuose aptinku 1471 metų sutartį su įrašais apie pinigines išmokas. Pagal šią sutartį vietinis tapytojas „Johannes *qui et* Frost" įsipareigoja šio miestelio Šv. Jokūbo bažnyčiai nutapyti altoriaus paveikslą, kurio centre būtų pavaizduotas „Kristaus gimimas", o šoninėse dalyse – šventieji Petras ir Paulius; toliau įsivaizduokime, jog Šv. Jokūbo bažnyčioje randu altoriaus paveikslą, atitinkantį šią sutartį. Toks dokumentavimo atvejis būtų vienas lengviausių ir paprasčiausių, kokio tik galima norėti, kur kas geresnis ir parankesnis už tuos atvejus, kai tenka gvildenti tokį „netiesioginį" šaltinį kaip laiškas arba aprašymas metraštyje, biografijoje, dienoraštyje ar poemoje. Vis dėlto ir čia iškiltų keletas klausimų.

Aptiktas dokumentas gali būti originalas, kopija arba klastotė. Jei kopija – ji gali būti netiksli; jei originalas – net ir jo kai kurie duomenys gali būti neteisingi. Taigi altoriaus paveikslas gali sutapti su tuo, apie kurį kalbama sutartyje, tačiau lieka kita ne mažiau pagrįsta galimybė, kad paminklo originalas galėjo būti sunaikintas per 1535-ųjų ikonoklastų riaušes ir pakeistas kitu to paties siužeto paveikslu, nutapytu apie 1550 metus nežinomo Antverpeno dailininko.

Siekdami tikrumo, turėtume palyginti savąjį dokumentą su kitais to paties laikotarpio panašaus pobūdžio dokumentais, o altoriaus paveikslą – su kitais apie 1470 metus Reino srityje nutapytais paveikslais. Tačiau bemat kyla du sunkumai.

Pirma, juk neįmanoma palyginti nežinant, su kuo lyginama. Tektų išskirti tam tikrus požymius ar kriterijus, pavyzdžiui, rašy-

mo būdą, sutartyje pavartotus specialius terminus, formalius arba ikonografinius paveikslo savitumus. Bet kadangi negalime nagrinėti to, ko nesuprantame, mūsų tyrinėjimas, regis, privalės remtis šifravimu ir aiškinimu.

Antra, medžiaga, su kuria lyginame savo tyrimų objektą, esti ne ką patikimesnė už mūsiškį galvosūkį. Skyrium paėmus, bet kuris kitas pasirašytas ir datuotas paminklas kelia ne mažiau abejonių negu 1470 metais „Johannesui *qui et* Frostui" užsakytas altoriaus paveikslas. (Akivaizdu, kad parašas ne tik gali būti, bet dažnai ir yra toks pat nepatikimas, kaip ir su paveikslu susiję dokumentas.) Tik remdamiesi ištisa duomenų grupe ar rūšimi galime nuspręsti, ar toks paveikslas stilistiniu ir ikonografiniu požiūriu „galėjo" atsirasti Reino srityje apie 1470 metus. Žinoma, klasifikavimas remiasi visumos, apimančios rūšis, idėja – kitaip sakant, bendra istorijos samprata, kurią mėginame sulipdyti iš paskirų atvejų.

Kad ir kaip žiūrėtume, kiekvieno tyrimo pradžioje jau slypi ir jo pabaiga, o dokumentai, kurie turėtų padėti suprasti praeities paminklus, yra ne mažiau paslaptingi už pačius paminklus. Visiškai įmanoma, kad specialus terminas, vartojamas mūsų sutartyje, yra ἅπαξ λεγόμενον, pritaikomas tik šiam vieninteliam paveikslui; o norint suvokti, ką dailininkas sako apie savo paties kūrybą, visuomet reiškia atsižvelgti į jo kūrinius. Taip neišvengiamai atsiduriame užburtame rate. Filosofai tai vadina „natūralia padėtimi".[7]

Tiesa ir tai, kad atskirus paminklus ir dokumentus galima ištirti, suprasti ir klasifikuoti tik atsižvelgiant į bendrą istorijos supratimą, tačiau ir jis neatsiranda be paminklų ir dokumentų; lygiai taip pat ir gamtos reiškinių suvokimas bei moksliniai jų tyrimo instrumentai pavaldūs bendrajai fizikos teorijai, ir atvirkščiai. Tačiau ši padėtis jokiu būdu nėra nuolatinė aklavietė. Kiekvienas naujo istorinio fakto atradimas, kiekviena nauja seniai žinomų dalykų interpretacija arba atitinka vyraujančią bendrą nuostatą, ją patvirtindama ir praturtindama, arba – jei

[7] Šį terminą pasiskolinau iš profesoriaus T.M. Greene'o.

neatitinka – sukelia tam tikrą, gal net esminį, dominuojančios bendros nuostatos pakitimą. Visa, kas iki tol buvo žinoma, pasirodo naujoje šviesoje. Abiem atvejais „prasminga sistema" veikia kaip darnus ir paslankus organizmas – ją galima palyginti su gyva būtybe, kurios kūnas – ne tas pat, kas atskiros jo dalys. Tai, kas tinka humanitariniams mokslams kalbant apie paminklų, dokumentų ir bendrosios istorinės nuostatos ryšį, be jokios abejonės, tinka ir gamtos mokslų nagrinėjamam reiškinių, tyrimo būdų ir teorijos santykiui.

III

Kalbėdamas apie 1471 metų altorinį paveikslą kaip apie „paminklą", o apie sutartį – kaip apie „dokumentą", paveikslą laikiau tyrimo objektu, arba „pirmine medžiaga", o sutartį – tyrimo priemone, arba „antrine medžiaga". Tai meno istoriko požiūris. Paleografui ar teisės istorikui sutartis būtų „paminklas", „pirminė medžiaga", o paveikslus jis galėtų naudoti kaip dokumentus.

Net jei mokslininkas domisi tik vadinamaisiais „įvykiais" (tuomet visus dokumentus jis laikytų „antrine medžiaga", pagal kurią rekonstruojami „įvykiai"), kiekvienas „paminklas" gali tapti „dokumentu", ir atvirkščiai. Praktiniame darbe mes kartais priversti savintis „paminklus", teisėtai priklausančius mūsų kolegoms. Daugelio meno kūrinių reikšmę atskleidė filologai arba medicinos istorikai; daugelį tekstų sugebėjo paaiškinti tik meno istorikai.

Vadinasi, meno istorikas yra humanitaras, kurio „pagrindinę medžiagą" sudaro dokumentai, mus pasiekę meno kūrinių pavidalu. O kas yra meno kūrinys?

Meno kūrinys ne visuomet kuriamas tam, kad kas nors juo gėrėtųsi, arba, moksliškai kalbant, estetiškai išgyventų. Poussino teiginys, kad galutinis meno tikslas yra malonumas – *„la fin de l'art est la délectation"*, buvo gana revoliucingas[8], mat anksčiau visi

[8] A. Blunt, „Poussin's Notes on Painting", *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, p. 344 ir t., teigia (p. 349), jog Poussino posakis „La fin de l'art est la

autoriai tvirtino, jog menas, net ir teikiantis malonumą, tam tikru požiūriu yra naudingas. Meno kūrinys visuomet yra *estetiniu požiūriu* reikšmingas (to nereikia painioti su estetine verte); kad ir koks jis būtų – skirtas praktiniams tikslams ar ne, geras ar prastas – vis vien jis sukelia estetinį išgyvenimą.

Kiekvieną gamtos ar žmogaus sukurtą daiktą galima išgyventi estetiškai. Dažniausiai tai patiriame, kalbant kuo paprasčiau, kai tiesiog stebime (arba klausomės) emociškai ir intelektualiai nenukrypdami į jokį kitą objektą. Žiūrėdamas į medį kaip dailidė, žmogus tematys daugybę būdų, kaip panaudoti medieną; ornitologui tas pats medis asocijuojasi su paukščiais, kraunančiais jame lizdus. Žirgų lenktynėse stebėdamas arklį, už kurį stato, žmogus regės tai, kas neatsiejama nuo jo noro laimėti. Tik tas, kuris visiškai ir iki galo atsiduoda stebėjimo objektui, šį objektą išgyvens estetiškai.[9]

Susidurdamas su gamtos objektu, kiekvienas grynai asmeniškai sprendžia, ar panorės jį išgyventi estetiškai, ar ne. Tuo tarpu vienus žmogaus sukurtus objektus būtina, o kitus nebūtina estetiškai išgyventi, nes juose slypi tai, ką scholastai vadina „sumanymu“. Jei nuspręsčiau – o juk galiu taip nuspręsti – raudoną šviesoforo spalvą išgyventi estetiškai, užuot ją siejęs su mintimi „spausti stabdžius“, mano poelgis prieštarautų šviesoforo „sumanymui“.

Neestetinės paskirties žmogaus sukurti daiktai paprastai vadinami „praktiškais“ ir būna dviejų rūšių: komunikacijos priemo-

délectation“ buvo gana „viduramžiškas“, nes „teorija, pagal kurią *delectatio* yra ženklas, padedantis atpažinti grožį, sudaro šv. Bonaventūro estetikos branduolį. Tiesą sakant, galimas daiktas, kad savo apibrėžimą kokio nors populiarintojo dėka Poussinas perėmė kaip tik iš Bonaventūro estetikos“. Tačiau net jei Poussino frazės leksikai ir turėjo įtakos koks nors viduramžių šaltinis, tarti, jog *delectatio* yra bet kokio grožio, dirbtinio ar natūralaus, *skiriamoji savybė*, nėra tas pat, kaip sakyti, jog *delectatio* yra meno tikslas („*fin*“).

[9] Žr. M. Geiger, „Beiträge zur Phänomenologie des aesthetischen Genusses“, *Jahrbuch für Philosophie*, t. 1, d. 2, 1992, p. 567 ir t. Taip pat E. Wind, *Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*, Diss. phil., Hamburg, 1923, ištrauka pakartotinai išleista pavadinimu „Zur Systematik der künstlerischen Probleme“, *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, t. 18, 1925, p. 438 ir t.

nės ir įrankiai bei prietaisai. Komunikacijos priemonė „skirta" idėjai perduoti. Įrankiais bei prietaisais atliekamos tam tikros užduotys (tokia užduotis savo ruožtu gali būti ir komunikacinių ryšių kūrimas bei informacijos perdavimas, pavyzdžiui, rašomoji mašinėlė ar anksčiau minėtas šviesoforas).

Dauguma estetinės paskirties objektų, t.y. meno kūrinių, taip pat skirstomi į šias dvi rūšis. Eilėraštis ar istorinio žanro paveikslas tam tikra prasme yra komunikacijos priemonės; Partenoną ar Milano žvakides tam tikra prasme galima laikyti prietaisais; o Michelangelo sukurtieji Lorenzo ir Giuliano de'Medici antkapiai tam tikra prasme gali būti ir viena, ir kita. Turiu pridurti „tam tikra prasme" todėl, kad, pavadindami kūrinį tiesiog „komunikacijos priemone" arba tiesiog „prietaisu", kalbame tik apie jo idėją, t.y. jo perteikiamą reikšmę arba jo atliekamą funkciją. Tačiau meno kūrinio atveju forma tolygi idėjai, o kartais net svarbesnė už ją.

Tačiau „formą" turi visi be išimties daiktai, nes kiekvienas jų susideda iš medžiagos (materijos) ir formos; ir kiekvienu atskiru atveju neįmanoma tiksliai moksliškai apskaičiuoti, kas svarbiau – medžiaga ar forma. Todėl žmogus negali ir neturėtų stengtis nustatyti tiksliai tą akimirką, kada komunikacijos priemonė ar prietaisas tampa meno kūriniu. Jei draugui rašau tam, kad pakviesčiau pietų, mano laiškas visų pirma yra komunikacinio pobūdžio. Tačiau kuo daugiau dėmesio skiriu savo rašysenai (rašymo formai), tuo labiau laišką paverčiu kaligrafijos kūriniu; ir kuo daugiau dėmesio skiriu kalbos formai (galėčiau šia proga sukurti net sonetą), tuo labiau laišką paverčiu literatūros arba poezijos kūriniu.

Vadinasi, ribą, ties kuria baigiasi praktinių daiktų sritis ir prasideda „meno" sritis, nubrėžia kūrėjo „sumanymas". Visiškai iki galo pažinti „sumanymą" neįmanoma. Pirma, „sumanymo" *per se* neįmanoma tiksliai ir moksliškai apibrėžti. Antra, objektų kūrėjų „sumanymus" sąlygoja jų gyvenamojo laiko ir aplinkos normos. Pagal klasikines normas asmeniniai laiškai, teisminės kalbos ir karžygių skydai turėjo būti „meniški" (ir galėjo tapti – apgaulingu grožiu), tuo tarpu šiuolaikiniai standartai reikalauja, kad ir archi-

tektūra, ir peleninės būtų „funkcionalios" (galimas to padarinys – apgaulingas patvarumas).[10] Pagaliau „sumanymų" suvokimą neišvengiamai veikia mūsų pačių požiūris, kurį savo ruožtu lemia individuali patirtis ir istorinės aplinkybės. Nieko nestebina, kad Afrikos genčių šaukštai ir fetišai iš etnologijos muziejų buvo perkelti į dailės parodas.

Viena aišku: juo labiau priartėjama prie metodų, atitinkamai išryškinančių „idėją" arba „formą", pusiausvyros, juo akivaizdžiau atsiveria vadinamasis kūrinio „turinys". Turinį, priešingai negu siužetą, anot Peirce'o, galima apibūdinti kaip tai, apie ką kūrinys šnabžda, bet garsiai nekalba. Tai pamatinė tautos, laikotarpio, klasės, religinio ar filosofinio įsitikinimo nuostata, nesąmoningai įsisavinama pavienio asmens ir sutelkiama į vieną kūrinį. Akivaizdu, kad tokį nevalingą [turinio] atsiskleidimą darosi vis sunkiau ap-

[10] Griežtai kalbant, „funkcionalizmas" nėra naujas estetikos principas, veikiau tai estetikos sferos apribojimas. Modernus plieninis šalmas mums geresnis už Achilo skydą, o teisminei kalbai privalu, mūsų manymu, kuo geriau išdėstyti reikalą, nesukant sau galvos dėl formos grožybių (kaip sakė karalienė Gertrūda, „daugiau darbų, mažiau *menų*"), taigi mes paprasčiausiai norime ginklus ir teismines kalbas traktuoti kaip naudingus daiktus, t.y. praktiškai, o ne kaip meno kūrinius, t.y. estetiškai. Tačiau užuot „funkcionalizmą" supratę kaip apribojimą, ėmėme jį suprasti kaip visa ko prielaidą. Antikos ir renesanso civilizacijoms, maniusioms, kad naudingas daiktas negali būti „gražus" („non può essere bellezza e utilità", sako Leonardo da Vinci; žr. J.P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, 1883, nr. 1445), yra būdingas polinkis estetinę nuostatą taikyti tokiems kūriniams, kurie „iš prigimties" yra praktiški; o mes techninę nuostatą pradėjome taikyti tokiems daiktams, kurie „iš prigimties" yra meniški. Tatai – irgi įsibrovimas, ir, tarkim, „aptakumo" atveju menas deramai atsilygino. Iš pradžių „aptakumas" išreiškė funkcinį principą, pagrįstą moksliniais oro pasipriešinimo tyrimais. Vadinasi, iš pradžių šis principas buvo įteisintas greitaeigių gabenimo priemonių, taip pat įrengimų, susiduriančių su itin smarkiu vėjo pasipriešinimu, srityje. Tačiau kai ši ypatinga, iš esmės techninė priemonė buvo suvokta kaip estetinis principas, išreiškiantis XX amžiaus „našumo" idealą (*streamline your mind!*), bei pradėta taikyti krėslams ir kokteilių plaktuvėms, staiga imta manyti, jog pirmykščiam moksliniam aptakumui būtinas „gražumas". Šitaip aptakumas buvo grąžintas ten, kur ir yra jo vieta, – į nefunkcinį pasaulį. Viso to padariniai tokie, kad mūsų dienomis dizaineriai dažniau dirba tam, kad paslėptų ar net pašalintų automobilių ir traukinių funkcinius bruožus, tuo tarpu inžinieriai – tam, kad namus ir baldus padarytų funkcionalesnius.

čiuopti, kai tyčia pabrėžiamas arba slopinamas vienas kuris nors sandas – idėja arba forma. Verpimo staklės turbūt yra įspūdingiausias funkcionalios idėjos įgyvendinimo pavyzdys, o „abstrakčioji" tapyba – turbūt įspūdingiausias grynosios formos įgyvendinimo pavyzdys, tačiau abiejų turinys minimalus.

IV

Apibūdindami dailės kūrinį kaip „žmogaus sukurtą objektą, sukeliantį estetinį išgyvenimą", pirmą kartą susiduriame su esminiu humanitarinių ir gamtos mokslų skirtumu. Tirdamas gamtos reiškinius, gamtotyrininkas gali kaipmat pereiti prie jų nagrinėjimo. Humanitaras, tirdamas žmogaus poelgius ir kūrinius, turi pasinerti į subjektyvų sintetinio pobūdžio mąstymą: jis privalo mintyse atkurti ir poelgius, ir kūrinius. Tikrieji humanitarinių mokslų objektai atsiranda kaip tik vykstant šiam procesui. Juk akivaizdu, kad, tyrinėdami knygas ar statulas, filosofijos ar skulptūros istorikai domisi ne knygų ir skulptūrų medžiagine būtimi, o jų reikšme. Lygiai taip akivaizdu, kad šią reikšmę galima suvokti tik atgaminant ir tikrąja to žodžio prasme „įkūnijant" mintis, išreikštas knygose, bei meno idėjas, įkūnytas statulose.

Vadinasi, meno istorikas parengia savąją „medžiagą" racionaliai archeologinei analizei taip pat skrupulingai, visapusiškai ir atsakingai, kaip ruošiamasi fizikos ar astronomijos bandymams. Tačiau jis „surenka" šią „medžiagą" intuityvaus estetinio atkūrimo būdu[11], nevengdamas ir vertinimo; lygiai taip pat elgiasi kiek-

[11] Kalbant apie „atkūrimą" reikia atkreipti dėmesį į priešdėlį „at-". Meno kūriniai – tai ir meninių „sumanymų", ir gamtinių objektų atspindys, kartais sunkiai atskiriami nuo fizinės aplinkos, bet visuomet veikiami fizinių senėjimo procesų. Vadinasi, estetiškai suvokdami meno kūrinį, atliekame du visai skirtingus veiksmus, kurie, beje, psichologiškai susilieja į vieną *Erlebnis*: estetinį objektą mes susidarome tiek atkurdami meno kūrinį pagal jo autoriaus „sumanymą", tiek laisvai kurdami estetines vertybes, kurias galima būtų palyginti su, tarkim, medžiui ar saulėlydžiui priskiriamomis vertybėmis. Pasiduodami vėjo nugairintų Šartro skulptūrų įspūdžiui, negalime nesigėrėti jų žaviu senumu ir patina kaip estetine vertybe, tačiau ši vertybė, bylojanti ir apie juslių mėgavimąsi tam tikru spalvų ir šviesos žaismu, ir apie jausmų mėgavimąsi „amžiumi" ir „autentiškumu", ne-

vienas „eilinis“ žmogus, žiūrėdamas į paveikslą ar klausydamasis simfonijos.

Tad kaip galima plėtoti meno istoriją kaip rimtą mokslo šaką, turint galvoje, kad jos objektai kyla iš iracionalios ir subjektyvios veiklos?

Žinoma, į šį klausimą negalima atsakyti remiantis moksliniais metodais, kurie buvo arba gali būti naudingi dailės istorijai. Tokios priemonės kaip cheminė medžiagų analizė, rentgenas, ultravioletiniai ir infraraudonieji spinduliai ar makrofotografija yra labai pravarčios, bet jų praktika neturi nieko bendra su esmine metodologine problema. Teiginys, esą viduramžiams priskiriamoje miniatiūroje panaudoti pigmentai buvo išrasti tik XIX amžiuje, gali išspręsti meno istorijos problemą, tačiau tai nėra meno istorijos teiginys. Šiam teiginiui, kaip cheminės analizės bei chemijos istorijos rezultatui, miniatiūra rūpi ne kaip meno kūrinys, o kaip fizinis objektas; lygiai taip jam galėtų rūpėti, tarkim, suklastotas testamentas. Kita vertus, rentgeno, makrofotografijų ir panašių priemonių taikymas metodologiškai niekuo nesiskiria nuo akinių ar didinamojo stiklo naudojimo. Šios priemonės meno istorikui leidžia pamatyti daugiau negu be jų, tačiau ir tai, ką jis mato jomis naudodamasis, ir tai – ką plika akimi, reikia paaiškinti „stilistiškai“.

Dėsninga, kad intuityvus estetinio objekto atkūrimas ir archeologinė analizė susipina tarpusavyje, sukurdami mūsų jau minėtą „natūralią padėtį“, kuri ir yra atsakymas į iškeltąjį klausimą. Klai-

---

turi nieko bendra su objektyvia arba menine verte, kurią skulptūroms suteikė jų kūrėjai. Gotikos akmenkaliai senėjimo procesams ne tik nebuvo abejingi, bet ir stengėsi jų išvengti: mėgindami apsaugoti skulptūras, akmenkaliai jas padengdavo dažais, kurie – jei tik šiandien būtų tokie ryškūs kaip kadaise – turbūt gerokai sumenkintų estetinį mūsų pasitenkinimą. Meno istorikas kaip privatus asmuo visiškai teisėtai negriauna psichologinės vienovės, kurią sudaro *Alters-und-Echtheits-Erlebnis* ir *Kunst-Erlebnis*. Bet kaip specialistas jis privalo – kiek leidžia aplinkybės – atskirti vertę, kurią menininkas ketino suteikti ir suteikė skulptūrai, nuo vertės, kurią gamtos veiksmas atsitiktinai suteikė senam akmens luitui. Tuodu dalykus atskirti nėra taip lengva, kaip galėtų atrodyti.

dinga manyti, kad meno istorikas pirmiausia suformuluoja objektą sintetiškai jį atkurdamas ir tik tada pradeda archeologinę analizę, tarsi, nusipirkęs iš anksto bilietą, sėstų į traukinį. Iš tiesų nė vienas šių procesų nėra pirmesnis, jie taip susiję tarpusavyje, jog ne tik sintetinis objekto atkūrimas ruošia pagrindą archeologinei analizei, bet ir atvirkščiai: pastaroji tampa atkūrimo procesų paskata; abu šie veiksniai vienas kitą sąlygoja ir koreguoja.

Nesvarbu, kaip žiūrėsi į meno kūrinį – mėginsi racionaliai jį tirti ar estetiškai atkurti, mus veikia trys meno kūrinio sudedamosios dalys: materializuota forma, idėja (plastiniuose menuose – siužetas) ir turinys. Pseudoimpresionistinė teorija, skelbianti, jog „forma ir spalva reiškia tik formą ir spalvą", yra akivaizdžiai klaidinga. Estetiniame išgyvenime reiškiasi šių trijų elementų vienovė, ir kiekvienas jų prisideda prie to, ką vadiname estetiniu gėrėjimusi menu.

Estetinio objekto atkūrimą lemia ne tik įgimtas žiūrovo jautrumas ir išpuoselėtas akylumas, bet ir kultūrinis išprusimas. Visai „naivaus" suvokėjo nebūna. „Naivus" viduramžių žiūrovas turėjo daug ko išmokti ir šio to atsikratyti, norėdamas įžvelgti klasikinės skulptūros bei architektūros privalumus, o „naiviam" porenesansinio laikotarpio žiūrovui teko daug ko atsikratyti ir šio to išmokti, kad jis galėtų įvertinti viduramžių dailės privalumus, o ką jau kalbėti apie pirmykštę dailę. Taigi „naivusis" žiūrovas dailės kūriniu ne tik gėrisi, bet ir nejučiom vertina bei interpretuoja; ir nevalia jo kaltinti už tai, kad šitaip elgdamasis jis nesirūpina savo vertinimo ir interpretavimo teisingumu ar klaidingumu, nesuvokia, kad jo kultūrinis išprusimas, kad ir koks jis būtų, iš tikrųjų prisideda prie jo stebimo objekto suvokimo.

Meno istorikas skiriasi nuo „naiviojo" žiūrovo tuo, jog supranta savo padėtį. Jis *žino*, kad jo kultūrinis išprusimas, kad ir koks jis būtų, negali būti toks pat kaip kitos tautos ar kito laikotarpio žmonių. Štai kodėl jis bando prisitaikyti – kuo daugiau sužinoti apie aplinkybes, kuriomis buvo sukurti jo tyrinėjami objektai. Jis ne tik kaupia ir tikrina visokią prieinamą informaciją apie kūrinio atliki-

mo techniką, būklę, laikotarpį, autorystę, paskirtį ir taip toliau, bet ir lygina tą kūrinį su kitais į jį panašiais kūriniais, tiria tekstus, atspindinčius to laikotarpio ir vietovės estetinius kriterijus vien tam, kad galėtų kuo „objektyviau" vertinti kūrinio kokybę. Norėdamas išaiškinti siužetą, jis skaito senas teologijos bei mitologijos knygas, mėgina nužymėti istorinį kūrinio kontekstą, atskirti individualų menininko įnašą nuo jo pirmtakų ir amžininkų indėlio. Jis studijuoja formalius vaizdo sąrangos principus, architektūroje – vadinamuosius struktūrinius elementus ir taip rekonstruoja „motyvų" istoriją. Tyrinėdamas ikonografinių formulių, arba „tipų", raidą, jis atskleidžia literatūrinių šaltinių įtakas tam tikroms vaizdavimo tradicijoms ir jų tarpusavio sąveiką. Vengdamas pernelyg subjektyvaus turinio suvokimo[12], meno istorikas kiek įmanydamas stengiasi susipažinti su kitų laikotarpių ir kraštų visuomeninėmis, religinėmis ir filosofinėmis pažiūromis. Šitaip kinta jo estetinis suvokimas, vis labiau atitinkantis pradinį kūrinio „sumanymą". Vadinasi, meno istoriką ir „naivųjį" dailės mėgėją skiria ne pastangos sukurti racionalų antstatą ant iracionalaus pamato, o tai, kad savo estetinio atkūrimo procesus meno istorikas derina su archeologinių tyrimų rezultatais, nuolat juos tikrindamas ir lygindamas.[13]

[12] Dėl šioje pastraipoje vartojamų specialių terminų žr. E. Panofsky'o *Ikonologijos studiją*, perspausdintą šios knygos p. 37–64.

[13] Žinoma, tą patį galima pasakyti ir apie literatūros bei kitų meninės raiškos formų istoriją. Anot Dionisijo Trako (*Ars Grammatica*, red. P. Uhlig, XXX, 1883, p. 5 ir t.; cit. pagal Gilbert Murray, *Religio Grammatici, The Religion of a Man of Letters*, Boston–New York, 1918, p. 15), γραμματιχή (mes tai vadintume literatūros istorija) yra to, ką ištarė poetai ir prozininkai, ἐμπειρία (patirtimi grindžiamas pažinimas). Gramatiką jis skirsto į šešis etapus, kurių atitikmenis galima rasti dailės istorijoje:

1) ἀνάγνωσις ἐντριβὴς χατὰ προσῳδίαν (garsiai prozodiškai skaitantis žinovas): faktiškai – tai apibendrintas estetinis literatūrinio kūrinio atkūrimas, kurį galima palyginti su vizualiniu dailės kūrinio „atlikimu";

2) ἐξήγησις χατὰ τοὺς ἐνυπάρχοντας ποιητιχοὺς τρόπους (kalboje aptinkamų posakių aiškinimas): jį galima būtų palyginti su ikonografinių formulių arba „tipų" istorija;

3) γλωσσῶν τε χαὶ ἱστοριῶν πρόχειρος ἀπόδοσις (pirminis pasenusių žodžių ir temų aiškinimas): ikonografinio siužeto nustatymas;

Leonardo da Vinci yra pasakęs: „Dvi silpnybės, atsirėmusios viena į kitą, sudaro stiprybę.“[14] Atskirtos arkos pusės net nestovi, o visa arka atlaiko svorį. Panašiai ir archeologinis tyrimas be estetinio atkūrimo tampa tuščias ir aklas, o estetinis atkūrimas be archeologinio tyrimo – iracionalus ir iškreiptas. Tačiau „atsiremdami vienas į kitą“ abu jie palaiko „prasmingą sistemą“, tai yra istorinę panoramą.

Kaip jau sakiau, nevalia žmonių kaltinti dėl to, kad meno kūriniais jie mėgaujasi „naiviai“ – dėl to, kad juos vertina ir interpretuoja pagal savo supratimą, į visa kita tarsi numodami ranka. Tačiau humanitaras įtariai žvelgia į tai, ką galima būtų pavadinti „visažinyste“ [*appreciationism*]. Tas, kuris paprastus žmones moko meno pažinimo ignoruodamas antikines kalbas, nuobodžius is-

---

4) ἐτυμολογίας εὕρησις (etimologijų paieškos): „motyvų“ kilmės nustatymas;

5) ἀναλογίας ἐκλογισμός (gramatinių formų aiškinimas): kompozicinės sandaros nagrinėjimas;

6) κρίσις ποιημάτων, ὃ δὴ κάλλιστόν ἐστι πάντων τῶν ἐν τῇ τέχνῃ (literatūrinė kritika – pati gražiausia to, ką apima γραμματική, dalis): kritinis meno kūrinių vertinimas.

Pasakymas „kritinis meno kūrinių vertinimas“ iškelia įdomų klausimą. Jei meno istorija pripažįsta vertybių hierarchiją, panašiai kaip literatūros ar politikos istorija pripažįsta tobulumo ar „didingumo“ laipsnius, kaip tada argumentuosime faktą, jog ką tik išdėstyti metodai, regis, nesuteikia pagrindo meno kūrinius skirstyti į pirmarūšius, antrarūšius ir trečiarūšius? Taigi: vertybių skalė iš dalies priklauso nuo asmeninio požiūrio, iš dalies – nuo tradicijos. Abu šiuos kriterijus, kurių antrasis yra objektyvesnis, reikia nuolat tikrinti, ir kiekvienas tyrimas, kad ir koks siauras jis būtų, prie to prisideda. Dėl šios priežasties nedera susidaryti *a priori* nuomonės apie „šedevrus“, „vidutiniškus“ ir „menkaverčius“ kūrinius – kaip ir studijuojant klasikinę literatūrą negalima nagrinėti Sofoklio tragedijų vienaip, o Senekos – kitaip. Neginčijama, jog meno istorijos metodai, *qua* metodai, gali būti taip pat sėkmingai taikomi nežymiam nežinomo autoriaus medžio raižiniui, kaip ir Dürerio „Melancholijai“ (*Melencolia*). Tačiau kai „šedevrą“ gretiname ir lyginame su visais kitais „menkesniais“ kūriniais, kurie, vykstant tyrimui, gali būti su juo lyginami ir gretinami, savaime išryškėja ir tampa akivaizdi išmonė, originalumas, kompozicijos bei technikos tobulumas ir visi kiti požymiai, dėl kurių laikome kūrinį „didžiu“ – šią išvadą galima padaryti tik visą panašių duomenų grupę nagrinėjant remiantis vienu ir tuo pačiu analizės ir interpretavimo metodu.

[14] *Il codice atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano*, red. G. Piumati, Milan, 1894–1903, nuo 244 eil.

torinius metodus bei dulkėtus senus dokumentus, iš naivumo atima žavesį, bet nepataiso jo klaidų.

Vis dėlto „visažinystės“ nevalia painioti su „specialisto išmanymu“ ir „meno teorija“. Specialistas – tai kolekcininkas, muziejininkas ar ekspertas, savo indėlį į tiriamąją veiklą apribojantis meno kūrinių datos, kilmės ir autorystės nustatymu bei kokybės ir būklės įvertinimu. Specialistas ir meno istorikas skiriasi ne tiek skirtingais darbo principais, kiek tam tikrais akcentais ir darbo apimtimi, – panašiai kaip skiriasi gydytojas diagnostikas nuo medicinos tyrinėtojo. Specialistas linkęs pabrėžti atkuriamąjį sudėtingo proceso, kurį mėginau apibūdinti, aspektą, o istorinės sampratos plėtotę laiko pagalbiniu dalyku; meno istorikas siauresne, arba akademine, prasme šiuos akcentus linkęs sukeisti vietomis. Paprasčiausia „vėžio“ diagnozė, jeigu ji teisinga, reiškia viską, ką tyrinėtojas mums galėtų pasakyti apie vėžį ir gali būti patikrinta moksliniais tyrimais; panašiai ir paprasčiausia diagnozė – „1650-ųjų Rembrandtas“, jei ji teisinga, reiškia viską, ką meno istorikas gali mums pasakyti apie formalias paveikslo savybes, siužeto interpretaciją, apie tai, kaip jame atsispindi septynioliktojo amžiaus Olandijos kultūros papročiai ir pati Rembrandto asmenybė; šiuo atveju diagnozė patenkina meno istoriko siaurąja prasme kritikos reikalavimus. Tad specialistą galima pavadinti nešnekiu meno istoriku, o meno istoriką – plepiu specialistu. Beje, geriausi abiejų sričių atstovai daugiausia nuveikia dirbdami darbą, kurio nelaiko „savuoju“.[15]

Tuo tarpu meno teorijos – kiek ji skiriasi nuo meno filosofijos arba estetikos – santykis su meno istorija yra toks pat, kaip poetikos ir retorikos santykis su literatūros istorija.

Kadangi meno istorijos objektai atsiranda atkuriamosios estetinės sintezės procese, meno istorikas, mėgindamas apibūdinti tai, ką

[15] Žr. M.J. Friedländer, *Der Kenner*, Berlin, 1919, ir E. Wind, *Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*, op. cit., Friedländeris pagrįstai tvirtina, jog geras meno istorikas yra arba bent jau turėtų tapti *Kenner wider Willen*. Gerą specialistą, atvirkščiai, būtų galima vadinti dailės istoriku *malgré lui*.

galėtume pavadinti stilistine kūrinio sandara, susiduria su ypatinga problema. Šiuos kūrinius jis aprašo ne kaip fizinius kūnus ar jų pakaitalus, o kaip vidinio patyrimo objektus, todėl būtų beprasmiška – net jeigu tai įmanoma – formas, spalvas ir sąrangą išreikšti geometrinėmis formulėmis, bangų ilgiais ir statistinėmis lygtimis arba žmogaus kūno sudėjimą ir laikyseną aprašyti remiantis anatomine analize. Kita vertus, vidinis meno istoriko patyrimas nėra subjektyvus ir nevaržomas, jo pobūdį nurodo tikslinga dailininko veikla, todėl meno istorikas privalo neapsiriboti savo asmeninių įspūdžių, kuriuos sukėlė kūrinys, aprašinėjimu nelyginant poetas, aprašinėjantis savo susižavėjimą gamtovaizdžiu ar lakštingalos giesme.

Tad apibūdinant meno istorijos objektą galima taikyti tik tokią terminiją, kuri [objektą] rekonstruoja taip, kaip meno istoriko patyrimas [jį] atkuria: stilistinius ypatumus ši terminija privalo aprašyti ne kaip išmatuojamus ar kaip nors kitaip nustatomus duomenis, ne kaip subjektyvių reakcijų sukėlėjus, o kaip dalykus, bylojančius apie menininko „sumanymus". Atmintina, kad sumanymus galima apibrėžti tik remiantis alternatyvomis – įsivaizduojant, kad kūrinio autorius turėjo ne vieną sprendimo variantą, tai yra jis galėjo rinktis, ką ir kaip akcentuoti. Vadinasi, stilistinius kūrinių ypatumus meno istoriko vartojama terminija traktuoja kaip konkrečius bendrų meninių problemų sprendimus. Šitai tinka ne tik šiuolaikinei terminijai, bet net ir tokiems šešioliktojo amžiaus terminams kaip *rilievo, sfumato* ir t.t.

Kai sakome, kad italų renesanso paveiksle pavaizduotos figūros „plastiškos", o kinų tapyboje – „turinčios tūrį, tačiau be masės" (dėl modeliuotės stokos), į šias figūras žvelgiame kaip į du skirtingus būdus išspręsti problemą, kurią būtų galima įvardyti kaip „voliumetrinių vienetų (kūnų) ir begalinės platumos (erdvės)" priešpriešą. Kai mes atskiriame linijos kaip „kontūro" taikymą nuo tokio, kuris, anot Balzaco, yra „le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets"*, nurodome

*„Priemonė, su kurios pagalba žmonės suvokia šviesos poveikį daiktams" (*pranc.*).

kitą panašaus pobūdžio problemą – „linijų ir spalvinių plotų“ priešpriešą. Atidžiau pagalvojus pasidaro aišku, kad tokių susijusių pirminių problemų tėra kelios, ir nors iš jų išsirutulioja aibė antraeilių ir trečiaeilių problemų, jos pačios kyla iš vienos pamatinės priešpriešos – „dalumo ir tolydumo“.[16]

Apibrėžti ir susisteminti „menines problemas“, kurios, žinoma, neapsiriboja tik grynai formaliomis savybėmis, bet aprėpia ir „stilistinę“ siužeto „sandarą“, – žodžiu, sukurti *Kunstwissenschaftliche Grundbegriffe** sistemą – šitai yra meno teorijos, o ne meno istorijos uždavinys. Bet ir čia, jau trečią kartą, susiduriame su reiškiniu, kurį pavadinome „natūralia padėtimi“. Kaip matėme, meno istorikas negali aprašyti atkuriamojo patyrimo objektų, jeigu, mėgindamas rekonstruoti menininko sumanymus, jis nesinaudoja terminija, pagrįsta bendromis teorinėmis sąvokomis. Šitaip jis norom nenorom plėtoja meno teoriją, kuri, neturėdama istorinio pagrindo, tėra menkavertė abstrakčių visuotinybių schema. Kita vertus, meno teoretikas, – nesvarbu, ar siužetą jis tirtų remdamasis Kanto *Kritika*, neoscholastine epistemologija ar geštaltpsichologija[17], – tol negalėtų sukurti bendrų sąvokų sistemos, kol nesutelktų dėmesio į meno kūrinius, kurių istorinio atsiradimo sąlygos visuomet yra konkrečios; šitaip jis norom nenorom plėtotų meno istoriją, kuri, neturėdama teorinės orientacijos, tėra gausybė neapibrėžtų detalių.

Siaurą specialistą pavadinus nešnekiu meno istoriku, o meno istoriką – plepiu specialistu, meno istoriko ir meno teoretiko santykius būtų galima palyginti su dviejų kaimynų, kurie turi teisę medžioti tame pačiame plote ir kurių vienas turi šautuvą, o kitas – šaudmenis. Abiem pusėms būtų geriau, jei jos pripažintų partne-

* Meno mokslo pagrindai (*vok.*).

[16] Žr. E. Panofsky, „Ueber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie“, *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, t. 18, 1925, p. 129 ir t., taip pat E. Wind, „Zur Systematik der künstlerischen Probleme“, ibid., p. 438 ir t.

[17] Plg. H. Sedlmayr, „Zu einer strengen Kunstwissenschaft“, *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, I, 1931, p. 7 ir t.

rystės būtinumą. Ne veltui sakoma: jei empirinis mokslas teorijos neįsileidžia pro duris, ji įsibrauna tarsi šmėkla pro kaminą ir išvarto baldus. Bet kartu sakoma: jei teorinis mokslas, tiriantis istorinius reiškinius, neįsileidžia pačios istorijos, ji užplūsta rūsį tarsi tuntas pelių ir sugraužia pamatus.

V

Meno istorija pelnytai priskiriama humanitariniams mokslams – šitai galima laikyti savaime suprantamu dalyku. Tačiau kokia nauda iš pačių humanitarinių mokslų? Kaip teigiama, jie nėra praktiški, ir, kaip teigiama, jiems terūpi praeitis. Kas nors gali mūsų paklausti, kodėl turėtume vykdyti nepraktiškus tyrimus ir kodėl turėtume domėtis praeitimi?

Atsakymas į pirmąjį klausimą toks: todėl, kad domimės tikrove. Tiek humanitariniams ir gamtos mokslams, tiek matematikai ir filosofijai būdinga nepraktiška nuostata, kurią antikos autoriai vadino *vita contemplativa*, kaip priešpriešą *vita activa*. Bet ar kontempliatyvusis gyvenimas mažiau realus, tiksliau kalbant, ar jo poveikis tam, ką mes vadiname tikrove, ne toks svarbus kaip aktyvaus gyvenimo?

Žmogus, išmainydamas dvidešimt penkis obuolius į popierinį dolerį, remiasi tikėjimu ir pasikliauja teorine doktrina, kaip ir viduramžių žmogus, mokėdamas pinigus už indulgenciją. Kai žmogų suvažinėja automobilis, jį suvažinėja matematika, fizika ir chemija. Juk kontempliatyvios gyvensenos žmogus norom nenorom daro įtaką veikliam gyvenimui, lygiai kaip veikli gyvensena neišvengiamai daro įtaką jo mąstymui. Filosofinės ir psichologinės teorijos, istorinės doktrinos ir visokiausios spekuliacijos bei atradimai keitė ir keis milijonų žmonių gyvenimus. Netgi tas, kuris tik perduoda žinias ar mokslą, dalyvauja tikrovės kūrimo procese – šitai humanizmo priešai, matyt, bus geriau įsisavinę negu jo draugai.[18]

[18] Laiške leidiniui *New Statesman and Nation*, XIII, 1937, birželio 19, toks ponas Patas Sloanas, siekdamas pateisinti mokytojų ir dėstytojų atleidimus Sovietų Rusijoje, tvirtina, jog „dėstytojas, ginantis pasenusią ikimokslinę filosofiją

Neįmanoma įsivaizduoti žmogaus pasaulio vien tik kaip veikimo. Kaip sakydavo scholastai, „veiksmas ir mintis sutampa" tik Dievuje. Žmogaus tikrovę galima suprasti vien kaip šių dviejų dalykų sampyną.

Net jei visa tai tiesa, kodėl turėtume domėtis praeitimi? Atsakymas toks pat: todėl, kad domimės tikrove. Nėra nieko netikresnio už dabartį. Dar prieš valandą ši paskaita priklausė ateičiai. Po keturių minučių ji jau priklausys praeičiai. Sakydamas, kad žmogų, kurį suvažinėja automobilis, suvažinėja matematika, fizika ir chemija, kartu galiu sakyti, kad jį suvažinėja Euklidas, Archimedas ir Lavoisier.

Norėdami suvokti tikrovę, turime atsiriboti nuo dabarties. Filosofija ir matematika tai pasiekia savo sistemas konstruodamos tokioje terpėje, kuri iš esmės nepavaldi laikui. Gamtotyra ir humanitariniai mokslai tai pasiekia sukurdami erdvėlaikio struktūras, kurias anksčiau pavadinau „gamtos kosmu" ir „kultūros kosmu". Čia mes susiduriame su turbūt fundamentaliausiu humanitarinių ir gamtos mokslų skirtumu. Gamtotyra stebi nuo laiko priklausančius gamtos procesus ir mėgina suvokti juos valdančius dėsnius, kurie nepriklauso nuo laiko. Fizinis stebėjimas galimas tik ten, kur kas nors „įvyksta", tai yra kur savaime atsiranda arba eksperimentu sukeliamas pokytis. Būtent šiuos pokyčius galiausiai simbolizuoja matematinės formulės. O humanitarinių mokslų uždavinys – ne sulaikyti tai, kas priešingu atveju išslystų iš rankų, bet atgaivinti tai, kas priešingu atveju liktų negyva. Užuot tyrę laiko reiškinius ir privertę sustoti laiką, jie prasiskverbia į tokią plotmę, kurioje laikas savaime sustoja, ir mėgina jį vėl išjudinti.

---

prieš mokslinę, gali tapti ne menkesne priešiška jėga už priešo armijos kareivį". „Gynimą" jis supranta kaip paprasčiausią vadinamosios „ikimokslinės" filosofijos dėstymą ir toliau rašo: „Kiek Britanijos protų šiandien neužmezga ryšio su marksizmu paprasčiausiai dėl to, kad turi galimybę pažinti Platono ir kitų filosofų veikalus? Tokiomis aplinkybėmis šie veikalai atlieka ne neutralų, o antimarksistinį vaidmenį, ir marksistai tai žino." Savaime suprantama, „tokiomis aplinkybėmis" šie „Platono ir kitų filosofų" veikalai taip pat atlieka antifašistinį vaidmenį, ir fašistai „tai žino".

Žvelgdami, kaip jiems įprasta, į tuos sustingusius, nurimusius liudijimus, apie kuriuos sakiau, kad jie „išsiskiria iš laiko tėkmės“, humanitariniai mokslai stengiasi išryškinti procesus, kurių eigoje buvo sukurti liudijimai, tapę tuo, kuo yra.[19]

Statiškiems liudijimams suteikdami dinamišką gyvybę ir nepaversdami laikinų įvykių statiškais dėsniais, humanitariniai mokslai ne tik neprieštarauja, bet ir papildo gamtos mokslus. Tiesą sakant, jie reikalingi vieni kitiems kaip pagrindas ir prielaida. Mokslas tikrąja šio žodžio prasme, kuris blaiviai ir nepriklausomai siekia žinių bei „netarnauja“ jokiems „praktiniams“ tikslams, ir humanitariniai mokslai yra vienos šeimos atstovai, gimę iš to paties noro atrasti (žvelgiant iš istorinės perspektyvos, atrasti iš naujo) žmogų ir pasaulį. Kadangi jie gimė ir atgimė drauge, jų laukia toks pat likimas – kartu mirti ir prisikelti. Jei antropokratinė renesanso civilizacija, kaip regis, veda prie „išvirkščių viduramžių“, viduramžiškos teokratijos vietoje steigdama satanokratiją – išnyks ne tik humanitariniai, bet ir gamtos mokslai, bent jau tokie, kokius mes pažįstame, ir liks tik tai, kas padeda tenkinti žemiausius žmogaus instinktus. Tačiau ir tai dar nėra humanizmo galas. Prometėjas buvo prikaustytas prie uolos ir kentėjo, tačiau jo uždegta ugnis niekad neužges.

Lotynų kalboje jaučiamas subtilus skirtumas tarp *scientia* ir *eruditio*, anglų kalboje – tarp *knowledge* ir *learning*, mokytumo ir išsilavinimo. *Scientia,* mokytumas, pabrėžia proto veiklos rezultatą, o ne mąstymo procesą – tai būdinga gamtos mokslams; *eruditio*, išsilavinimas, daugiau dėmesio skiriantis procesui, o ne rezultatai, yra artimesnis humanitariniams mokslams. Gamtotyros

[19] „Atgaivinti praeitį“ humanitariniams mokslams – ne romantiškas idealas, o metodologinė būtinybė. Kad liudijimai A, B ir C yra tarpusavyje „susiję“ – šitai jie gali išreikšti tiktai tvirtindami, jog liudijimo A autorius turėjo būti susipažinęs su B ir C liudijimais, arba su B ir C tipo liudijimais, arba su liudijimu X, kuris savo ruožtu buvo B ir C liudijimų šaltinis, arba kad jis turėjo būti susipažinęs su B, o B autorius turėjo būti susipažinęs su C ir t.t. Kaip gamtos mokslai neišgali mąstyti ir kalbėti nepasitelkę matematinių lygčių, taip humanitariniai mokslai neišgali mąstyti ir kalbėti nepasitelkę „įtakų“, „raidos linijų“ ir t.t.

idealas, regis, – siekti kažko panašaus į meistriškumą, humanitarinių mokslų – priartėti prie išminties.

Štai ką Marsilio Ficino rašė Poggio Bracciolini sūnui:

Istorija reikalinga ne tik tam, kad gyvenimas taptų geresnis, bet ir suteikti jam moralinę prasmę. Tai, kas laikina, istorijos bėgyje tampa nemirtinga, kas buvo pradingę – sugrįžta; seni daiktai atjaunėja; o jaunuoliai savo išmintimi greit prilygsta seniams. Jei septyniasdešimtmetis laikomas išmintingu dėl jo patirties, tai kiek kartų išmintingesnis yra tas, kurio gyvenimas aprėpia tūkstantį, tris tūkstančius metų! Tikra tiesa, jog žmogus *gyvena* tiek, kiek aprėpia jo istorinės žinios.[20]

[20] Marsilio Ficino, laiškas Giacomo Bracciolini (*Marsilii Ficini Opera omnia*, Leyden, 1676, I, p. 658): „res ipsa [sci., historia] est ad vitam non modo oblectandam, verumtamen moribus instituendam summopere necessaria. Si quidem per se mortalia sunt, immortalitatem ab historia consequuntur, quae absentia, per eam praesentia fiunt, vetera iuvenescunt, iuvenes cito maturitatem senis adaequant. Ac si senex septuaginta annorum ob ipsarum rerum experientiam prudens habetur, quanto prudentior, qui annorum mille, et trium milium implet aetatem! Tot vero annorum milia vixisse quisque videtur quot annorum acta didicit ab historia."

I

Ikonografija ir ikonologija: renesanso dailės studijų įvadas

I

Ikonografija yra meno istorijos šaka, nagrinėjanti dailės kūrinių siužetą arba reikšmę atskirai nuo meninės formos. Taigi pamėginkime atskleisti, kuo skiriasi siužetas arba reikšmė nuo formos.

Kai gatvėje sutiktas pažįstamas sveikinasi su manimi kilstelėdamas skrybėlę, formaliai tariant, šis vaizdas yra ne kas kita, kaip kintantis tam tikrų detalių išsidėstymas apibrėžtoje spalvų, linijų ir tūrių sąrangoje, sudarančioje mano regimą pasaulį. Sąmoningai ar nesąmoningai atpažindamas šią sąrangą kaip objektą (džentelmeną), o detalių pokytį – kaip įvykį (skrybėlės kilstelėjimą), aš jau peržengiu grynai formalaus suvokimo ribas ir susiduriu su pirmąja siužeto arba reikšmės pakopa. Šitaip perteikta reikšmė yra elementaraus pobūdžio ir lengvai suvokiama – pavadinkime ją faktine reikšme, pasirodančia kaskart, kai atpažįstami tam tikri iš praktinės patirties žinomi objektai ir jų regimos formos, o jų santykių pasikeitimas tapatinamas su tam tikrais įvykiais arba poelgiais.

Atpažinti daiktai ir įvykiai, suprantama, sukelia vienokią ar kitokią mano reakciją. Iš to, kaip mano pažįstamas elgiasi, galiu spręsti, ar jis nusiteikęs gerai, ar blogai, ar jis man abejingas, draugiškas, ar priešiškas. Šie psichologiniai niuansai mano pažįstamo poelgiams suteikia papildomą reikšmę, kurią pavadinkime raiškumu, išraiška. Ji skiriasi nuo faktinės tuo, kad norint ją suvokti papras-

to atpažinimo nebepakanka, reikia „įsijautimo". Kad suvokčiau išraiškos reikšmę, privalau puoselėti savitą jautrumą, tačiau šis jautrumas tebepriklauso praktinei patirčiai, tai yra kasdieniams santykiams su objektais ir įvykiais. Todėl tiek išraiškos, tiek faktinę reikšmes galima priskirti tai pačiai klasei: jos sudaro pirminių arba įprastinių reikšmių klasę.

Vis dėlto mano suvokimas, kad skrybėlės kilstelėjimas atstoja pasisveikinimą, priklauso visiškai kitai interpretacinei sričiai. Tokia sveikinimosi forma būdinga Vakarų pasauliui, čia ją kadaise pasėjo viduramžių riterystė: ginkluoti vyrai nusiimdavo šalmus tam, kad parodytų savo taikius ketinimus ir įsitikintų tokiais pat kitų ketinimais. Nei iš Australijos čiabuvio, nei iš senovės graiko negalima tikėtis, kad jie suvoks, jog skrybėlės kilstelėjimas yra ne tik praktinis poelgis, turintis tam tikrų antrinių išraiškos reikšmių, bet ir mandagumo ženklas. Kad suprasčiau, ką reiškia šis džentelmeno poelgis, privalau pažinti ne tik praktinį objektų ir įvykių pasaulį, bet ir ne-tik-praktinį papročių bei kultūrinių tradicijų pasaulį, būdingą tam tikrai civilizacijai. Antra vertus, mano pažįstamas nejaustų poreikio sveikintis su manimi skrybėlės kilstelėjimu, jei nesuvoktų šio poelgio reikšmės. Kai dėl antrinių išraiškos reikšmių, lydinčių jo poelgį, tai jos gali būti ir nepastebėtos. Vadinasi, interpretuodamas skrybėlės kilstelėjimą kaip mandagų pasisveikinimą, aš įžvelgiu reikšmę, kurią galima pavadinti antrine arba sutartine; ji skiriasi nuo pirminės arba įprastinės tuo, kad yra suvokiama protu, o ne juntama, ir kad yra sąmoningai suteikiama ją išreiškiančiam praktiniam poelgiui.

Galų gale akylam stebėtojui mano pažįstamo poelgis ne tik virsta natūraliu įvykiu erdvėje ir laike, ne tik įprastiniu būdu žymi nuotaikas ar jausmus, ne tik išreiškia sutartinį pasisveikinimą, bet ir atskleidžia visa tai, iš ko susideda jo „asmenybė". Šią asmenybę suformuoja gyvenimas dvidešimtajame amžiuje, tautinis ir visuomeninis kontekstas, išsilavinimas, ankstesnė biografija ir dabartinė aplinka; bet kartu ją sudaro individualus požiūris į daiktus, reakcija į pasaulį, o kai ši reakcija dar ir racionalizuojama, ji tam-

pa filosofija. Nors viename mandagiame pasisveikinime visi šie veiksniai ir nepasireiškia urmu, vis dėlto išryškėja jų simptomai. Mintyse negalėtume nutapyti žmogaus portreto remdamiesi tik šiuo vieninteliu poelgiu, privalėtume atsižvelgti į daugybę tokių poelgių ir aiškinti juos pasitelkdami bendrąsias žinias apie vaizduojamo žmogaus gyvenamąjį laikotarpį, tautybę, klasę, intelektualines tradicijas ir panašiai. Vis dėlto visos savybės, kurias iškelia į paviršių šis portretas, slypi kiekviename atskirame poelgyje; štai kodėl kiekvieną atskirą poelgį galima aiškinti remiantis šiomis savybėmis.

Tokiu būdu atrastą reikšmę galima vadinti vidine reikšme arba turiniu; ji yra pamatinė, o kitos dvi reikšmių klasės – pirminė arba įprastinė ir antrinė arba sutartinė – yra fenomenalios. Ją galima laikyti vienijančiu principu, kuris grindžia ir paaiškina stebimą įvykį ir jo suvokiamą reikšmę ir kuris netgi lemia stebimo įvykio reiškimosi formą. Ši vidinė reikšmė, arba turinys, sąmoningo elgesio sritį paprastai pranoksta tiek, kiek išraiškos reikšmė nuo jos atsilieka.

Perkeldami šios analizės rezultatus iš kasdieninio gyvenimo į dailės kūrinį, pastarojo siužete arba reikšmėje galime išskirti tris analogiškus lygmenis:

1. *Pirminis arba įprastinis siužetas*, toliau išsišakojantis į *faktinį* ir *ekspresinį*. Jis atsiskleidžia įvardijant grynąsias formas, tai yra manant, kad tam tikra tvarka išdėstytos linijos ir spalvos arba savitą formą įgavę bronzos ar akmens luitai vaizduoja natūralius objektus, tokius kaip žmonės, gyvūnai, augalai, pastatai, įrankiai ir taip toliau; įvardijant jų tarpusavio santykius kaip įvykius; ir suvokiant tokias išraiškos savybes kaip gedulinga poza arba judesys, arba jauki, rami interjero nuotaika. Grynųjų formų pasaulį, suvokiamą kaip pirminių ir įprastinių reikšmių nešėją, galima vadinti motyvų pasauliu. Šių motyvų išvardijimas sudarytų ikiikonografinį dailės kūrinio aprašymą.

2. *Antrinis arba sutartinis siužetas*. Jis atsiskleidžia perpratus, kad vyro su peiliu figūra vaizduoja šv. Baltramiejų, kad moters su

persiku rankoje figūra yra Teisingumo personifikacija, kad figūrų, tam tikromis pozomis sėdinčių prie pietų stalo, grupė vaizduoja Paskutinę vakarienę, ar kad dvi tam tikru būdu tarpusavyje kovojančios figūros vaizduoja Ydos ir Dorybės kovą. Šitaip mes siejame meninius motyvus ir jų derinius (kompozicijas) su temomis arba sąvokomis. Tad motyvus, perteikiančius antrinę arba sutartinę reikšmę, galima vadinti įvaizdžiais, o tokių įvaizdžių deriniai ir bus tai, ką antikiniai dailės teoretikai vadino *invenzioni*; o mes esame linkę vadinti pasakojimais ir alegorijomis.[1] Tokių įvaizdžių, pasakojimų ir alegorijų įvardijimas apibrėžia tyrimo sritį, paprastai vadinamą „ikonografija". Tiesą sakant, kalbėdami apie „siužetą, kaip opoziciją formai", iš esmės kalbame apie antrinį arba sutartinį siužetą, tai yra apie konkrečias temas bei sąvokas, kurias įkūnija įvaizdžiai, pasakojimai ir alegorijos, o ne pirminį arba įprastinį siužetą, kurį sudaro meniniai motyvai. „Formalioji analizė", anot Wölfflino, daugiausia yra motyvų ir jų derinių (kompozicijų) analizė; todėl formalioji analizė, griežtai tariant, turėtų vengti net-

[1] Įvaizdžiai, išreiškiantys ne konkrečių asmenų ar objektų (pvz., šv. Baltramiejus, Venera, ponia Jones arba Vindzoro pilis) idėją, o abstrakčias ir bendras sąvokas kaip Tikėjimas, Prabanga, Išmintis ir t.t., vadinami arba personifikacijomis, arba simboliais (ne Cassirerio, o įprastine to žodžio prasme, pvz., Kryžius arba Skaistybės bokštas). Vadinasi, alegorijas, kiek jos skiriasi nuo pasakojimų, galima apibrėžti kaip personifikacijų arba simbolių junginius. Be abejonės, yra daug tarpinių variantų. Asmenį A galima pavaizduoti prisidengiant asmeniu B (Bronzino paveiksle Andrea Doria – kaip Neptūnas, Dürerio portrete Lucas Paumgärtneris – kaip šv. Jurgis), arba suteikiant įprastinę personifikacijos išvaizdą (Joshua Reynoldso portrete p. Stanhope kaip „Susimąstymas"); konkrečių ir individualių asmenų – tiek žmonių, tiek mitologinių būtybių – atvaizdai gali būti derinami su personifikacijomis, kaip atsitinka daugelyje panegirinio pobūdžio atvaizdų. Be to, pasakojimas gali išreikšti alegorinę mintį, kaip antai *Ovide Moralisé* iliustracijose, arba gali būti laikomas kito pasakojimo pirmtaku, kaip matyti iš *Biblia Pauperum* arba iš *Speculum Humanae Salvationis*. Tokios primestos reikšmės arba apskritai neįeina į kūrinio turinį ir atsitinka taip, kaip su *Ovide Moralisé* iliustracijomis, kurios iš pažiūros nesiskiria nuo nealegorinių miniatiūrų, iliustruojančių tuos pačius Ovidijaus siužetus; arba turinį padaro dviprasmišką, tačiau tai galima įveikti ir net paversti savotišku privalumu, jeigu liepsningam dailininko temperamentui pavyksta sulydyti prieštaringus veiksnius, kaip padarė Rubensas savo „Galerie de Médicis".

gi tokių pasakymų kaip „žmogus“, „arklys“ ar „kolona“, jau nekalbant apie tokius vertinimus kaip „bjaurus trikampis Michelangelo ‚Dovydo‘ šakume“ arba „puikiai išryškinti žmogaus kūno sąnariai“. Savaime suprantama, teisinga ikonografinė analizė remiasi teisingai įvardytais motyvais. Jeigu peilis, iš kurio atpažįstame šv. Baltramiejų, – visai ne peilis, o kamščiatraukis, tai ir figūra – ne šv. Baltramiejus. Toliau svarbu atkreipti dėmesį į tai, kad teiginys „ši figūra yra šv. Baltramiejaus atvaizdas“ tereiškia dailininko sumanymą pavaizduoti šv. Baltramiejų, tačiau pačios figūros išraiškos dailininkas gali būti iš anksto nenumatęs.

3. *Vidinė reikšmė arba turinys.* Ji suvokiama nustatant pamatinius principus, kurie atskleidžia esmines tautos, laikotarpio, klasės, religinių ar filosofinių įsitikinimų nuostatas, nuspalvintas vieno asmens ir sutelktas į vieną kūrinį. Be abejonės, šie principai pasireiškia tiek „kompoziciniais metodais“, tiek „ikonografinėmis reikšmėmis“ ir todėl nušviečia ir viena, ir kita. Pavyzdžiui, keturioliktajame ir penkioliktajame amžiuje (ankstyviausi pavyzdžiai datuojami maždaug 1300-aisiais) vietoj tradicinio „Kristaus gimimo“ tipo, kur Mergelė Marija vaizduojama pusiau gulinti ant lovos ar kušetės, dažnai atsiranda naujas tipas, kur Mergelė vaizduojama klūpanti priešais Kūdikį ir jį garbinanti. Kompozicine prasme šis pokytis reiškia trikampės schemos pakeitimą keturkampe; ikonografiniu požiūriu – naujos temos, kurią vėliau raštu išdėstys tokie autoriai kaip Pseudobonaventūras ir šv. Brigita, atsiradimą. Bet drauge jis atskleidžia naują emocinę nuotaiką, būdingą vėlyviesiems viduramžiams. Itin išsamus vidinės reikšmės arba turinio aiškinimas gali parodyti, jog techninės priemonės, būdingos tam tikram kraštui, laikotarpiui ar dailininkui, pavyzdžiui, Michelangelo polinkis daryti akmens, o ne bronzos skulptūras, arba savitas štrichavimas jo piešiniuose išryškina tą pačią esminę nuostatą, kurią galima įžvelgti ir visose kitose išskirtinėse jo stiliaus savybėse. Traktuodami grynąsias formas, motyvus, įvaizdžius, pasakojimus ir alegorijas kaip pamatinių principų apraiškas, mes interpretuojame visus šiuos elementus kaip, Ernsto Cassirerio žo-

džiais tariant, „simbolines“ reikšmes. Kol mes apsiribojame teiginiu, kad Leonardo da Vinci freskoje pavaizduota trylikos žmonių grupė prie pietų stalo ir kad ši žmonių grupė reiškia Paskutinę vakarienę, mes teturime reikalą su dailės kūriniu ir interpretuojame jo kompozicinius bei ikonografinius bruožus. Tačiau panūdę suprasti, kaip jame tarsi kokiame dokumente atsiskleidžia Leonardo asmenybė arba Italijos brandžiojo renesanso civilizacija ir jai būdingos religinės nuostatos, mes jau turime reikalą su dailės kūriniu kaip kažko kito požymiu, kažko, kas pasireiškia nesuskaičiuojamoje daugybėje kitų požymių, ir interpretuojame jo kompozicinius bei ikonografinius bruožus kaip sukonkretintus to „kažko“ įrodymus. Šių „simbolinių“ reikšmių (kurios dažnai lieka nežinomos pačiam dailininkui ir gali smarkiai skirtis nuo jo kūrybinio sumanymo) atradimas ir interpretavimas yra vadinamosios „ikonologijos“, o ne „ikonografijos“, objektas.

[Priesaga „-grafija“ yra kilusi iš graikiško žodžio *graphein* – „rašyti“; ji reiškia grynai aprašomojo, dažnai net statistinio pobūdžio metodą. Vadinasi, ikonografija yra įvaizdžių aprašymas bei jų klasifikacija, panašiai kaip etnografija – žmonių rasių aprašymas bei klasifikacija: tai ribotas ir „pagalbinis“ tyrimas, suteikiantis mums žinių apie vietą ir laiką, kur ir kada tam tikros temos virto tam tikrais vaizdiniais motyvais. Ji mums pasako, kur ir kada nukryžiuotas Kristus vaizduojamas apjuostomis strėnomis arba ilgu drabužiu; kur ir kada jis prikaltas prie kryžiaus keturiomis arba trimis vinimis; kaip skirtingais amžiais įvairiose vietovėse vaizduojamos Dorybės ir Ydos. Tad ikonografija neįkainojama nustatant datas, kilmę, o kartais ir autentiškumą; ji – būtinas visos tolesnės interpretacijos pagrindas. Bet pati šios interpretacijos nesiima. Ji renka ir rūšiuoja įrodymus, tačiau nelaiko savo pareiga ar priederme tirti tų įrodymų kilmę ir svarbą; įvairių „tipų“ sąveiką; teologinių, filosofinių ar politinių sampratų įtaką; pavienių dailininkų arba globėjų tikslus bei polinkius; santykį tarp protu suvokiamų idėjų ir regimos formos, kurią anos kaskart įgauna. Trumpai tariant, ikonografija apima tik dalį elementų, kurie priklauso vidiniam dai-

lės kūrinio turiniui ir kuriuos būtina suprasti, jeigu norima, kad šis turinys taptų aiškus ir perteikiamas žodžiais.

Būtent dėl šių griežtų „ikonografijos" termino vartosenos apribojimų, galiojančių šioje šalyje (JAV – *Vert. past.*), siūlau atgaivinti laiko patikrintą žodį „ikonologija" visais tais atvejais, kai ikonografija derinama su kokiu nors kitu metodu, istoriniu, psichologiniu ar kritiniu, galinčiu įminti sfinkso mįslę. Kaip priesaga „-grafija" žymi aprašomą dalyką, taip priesaga „-logija" – kilusi iš *logos*, reiškiančio „mintį" arba „protą" – žymi interpretuojamą dalyką. Pavyzdžiui, Oksfordo žodynas, tas pats, kuris „etnografiją" apibrėžia kaip „žmonijos rasių aprašymą", „etnologiją" apibrėžia kaip „mokslą apie žmonijos rases", o Websterio žodynas atvirai įspėja, kad nereikėtų painioti šių terminų, kadangi „etnografija vien tik aprašinėja tautas ir rases, o etnologija reiškia lyginamąsias jų studijas". Todėl aš į ikonologiją žiūriu kaip į interpretacinę ikonografiją, kuri, užuot vien kaupusi statistinius duomenis, tampa neatskiriama dailės studijų dalimi. Vis dėlto reikia pripažinti, jog esama šiokio tokio pavojaus, kad ikonologija ims rutuliotis ne kaip etnologija, kiek ši skiriasi nuo etnografijos, o kaip astrologija, kiek ši skiriasi nuo astrografijos.]

Taigi ikonologija yra interpretacinis metodas, pagrįstas sinteze, o ne analize. Teisingai nustatyti motyvai yra teisingos ikonografinės analizės prielaida, o teisinga įvaizdžių, pasakojimų ir alegorijų analizė yra teisingos ikonologinės interpretacijos prielaida – išskyrus tuos atvejus, kai turime reikalą su dailės kūriniais, kuriuose praleista ištisa antrinio arba sutartinio siužeto dalis ir nuo motyvų einama tiesiai prie turinio, panašiai kaip Europos peizažinėje ir žanrinėje tapyboje, natiurmortuose ir, žinoma, dailėje „be objektų".

Kaipgi pasiekti „tikslumą" šiuose trijuose – ikiikonografinio aprašymo, ikonografinės analizės ir ikonologinės interpretacijos – lygmenyje?

Ikiikonografinio aprašymo, išsitenkančio motyvų pasaulio ribose, atveju uždavinys, regis, gana paprastas. Objektus ir įvykius, kurių linijiniai, spalviniai ir tūriniai atvaizdai sudaro motyvų pasaulį,

galima atpažinti, kaip matėme, remiantis praktine patirtimi. Kiekvienas pažįsta žmonių, gyvūnų ir augalų pavidalus bei elgseną, kiekvienas atskiria rūstaus veido išraišką nuo palaimingo. Žinoma, gali pasitaikyti ir tokių atvejų, kai mūsų praktinės patirties akiratis nepakankamai erdvus, pavyzdžiui, susidūrus su nebevartojamo ar neįprasto įrankio, mums nežinomo gyvūno ar augalo atvaizdu. Tokiais atvejais mums tenka praplėsti savo praktinės patirties horizontus, ieškoti atsakymų knygose ar kreiptis į specialistą; tačiau tai darydami mes neatsisakome ir pačios praktinės patirties, kuri, be abejonės, mums ir pakužda, į kokį specialistą kreiptis.

Vis dėlto ir šioje srityje susiduriame su savotiška problema. Nors ir nepaisytume to fakto, kad dailės kūrinyje pavaizduoti daiktai, įvykiai ir nuotaikos gali būti neatpažįstami dėl paties dailininko neišmanymo arba išankstinio noro suklaidinti žiūrovą, reikia pripažinti, jog iš principo neįmanoma teisingai aprašyti ar nustatyti pirminį siužetą, jeigu neturime reikiamos praktinės patirties. Tokia patirtis būtina ir pakankama kaip ikiikonografinio aprašymo medžiaga, tačiau ji negarantuoja, kad tas aprašymas bus teisingas.

Savaime suprantama, aprašant Rogerio van der Weydeno paveikslą „Trys Karaliai", esantį Berlyno kaizerio Frydricho muziejuje (1 il.), reikėtų vengti tokių žodžių kaip „Karaliai", „Kūdikėlis Jėzus" ir t.t. Bet reikėtų paminėti vaikelio apreiškimą danguje. Tačiau iš kur žinome, kad tą vaikelį reikia suprasti kaip apreiškimą? Jį supančios auksinių spindulių aureolės nepakanka šiai prielaidai pagrįsti, nes panašios aureolės dažnai pasitaiko „Kristaus gimimo" atvaizduose, kur iš tikrųjų vaizduojamas Kūdikėlis Jėzus. Kad Rogerio paveikslo vaikelį reikia suprasti kaip apreiškimą, galima spręsti iš to, kad jis kybo erdvėje. Tačiau iš kur žinome, kad jis kybo erdvėje? Jeigu jis sėdėtų ant pagalvėlės, jo laikysena būtų tokia pat; beje, visai galimas daiktas, kad šiam paveikslui Rogeris panaudojo vaiko, sėdinčio ant pagalvėlės, piešinį iš natūros. Mūsų prielaida, kad Berlyno paveikslo vaikelį reikėtų suprasti kaip apreiškimą, remiasi vieninteliu dalyku – kad vaikelis erdvėje pavaizduotas be jokių matomų atramos taškų.

Tačiau galime rasti šimtus atvaizdų, kur žmonės, gyvūnai ir negyvi daiktai, regis, kybo erdvėje, nepaisydami traukos dėsnio, tačiau nepretenduoja į apreiškimą. Pavyzdžiui, Miuncheno valstybinėje bibliotekoje esančių *Otono III evangelijų* miniatiūroje tuščioje erdvėje pakibęs visas miestas, o figūros, dalyvaujančios veiksme, tvirtai stovi ant žemės (2 il.).[2] Neprityręs stebėtojas lengvai gali pamanyti, kad miestas pakibo ore dėl kokių nors magiškų priežasčių. Tačiau šiuo atveju atramos taškų nebuvimas nereiškia, jog stebuklingai išsivaduota iš gamtos dėsnių. Tas miestas – tai tikrai egzistuojantis Najino miestas, kuriame buvo prikeltas iš numirusiųjų jaunuolis. Šioje apie 1000 metus sukurtoje miniatiūroje „tuščia erdvė“ nereiškia realios trimatės erdvės kaip realistiškesniuose atvaizduose, ji atlieka abstraktaus, nerealaus fono vaidmenį. Keistas, pusiau apskritas nebeišlikusio bokštų piešinio kontūras rodo, kad realistiškesniame mūsų miniatiūros prototipe miestas driekėsi kalvotoje vietovėje ir tik paskui buvo perkeltas į atvaizdą, kur erdvei nebetaikyti realistinės perspektyvos dėsniai. Štai kodėl Van der Weydeno paveikslo figūrą be atramos taškų laikome apreiškimu, o sklandantis Otono miniatiūros miestas neturi stebuklingos potekstės. Šias prieštaringas interpretacijas mums padiktuoja „realistinės“ paveikslo savybės ir „nerealistinės“ miniatiūros savybės. Kad ir kaip betarpiškai ar net automatiškai suvoktume šias savybes, nemanykime, jog kada nors sugebėsime pateikti teisingą ikiikonografinį dailės kūrinio aprašymą, prieš tai nenustatę jo istorinių „koordinačių“. Nors ir esame tikri, jog suvokdami motyvus remiamės paprasčiausia praktine patirtimi, vis dėlto, siekdami suprasti „tą, ką regime“, privalome atsižvelgti į stilių, kuriuo įvairiomis istorinėmis sąlygomis perteikiami daiktai ir įvykiai. Ir tai darydami, savo praktinę patirtį pajungiame koreguojančiam principui, kurį galima pavadinti stilių istorija.[3]

[2] G. Leidinger, *Das sogenannte Evangeliar Ottos III*, Munich, 1912, 36 il.

[3] Bandymas „koreguoti“ atskiro dailės kūrinio interpretaciją pagal „stilių istoriją“, kurią savo ruožtu galima plėtoti tiktai interpretuojant atskirus kūrinius, gali atrodyti kaip užburtas ratas. Taip, tai ir yra ratas, tik ne užburtas, o metodi-

Ikonografinė analizė, kurios objektas yra įvaizdžiai, pasakojimai ir alegorijos, o ne motyvai, reikalauja gilesnio objektų ir įvykių pažinimo nei išplaukiančio iš praktinės patirties. Jai būtina išmanyti konkrečias temas ar sąvokas, paimtas iš literatūrinių šaltinių, kryptingai skaitomos literatūros ar sakytinės tradicijos. Minėtasis Australijos čiabuvis negalėtų atpažinti „Paskutinės vakarienės" siužeto; jam tai tereikštų linksmą užstalės vakarėlį. Siekdamas suprasti paveikslo ikonografinę reikšmę, pirmiausia jis turėtų susipažinti su Evangelijų turiniu. Gerai, jei tai biblinių pasakojimų ar eiliniam „išsilavinusiam žmogui" žinomų istorinių ir mitologinių scenų atvaizdai, tačiau susidūrę su kitokių temų atvaizdais visi mes pasijuntame Australijos čiabuviais. Tokiais atvejais ir mums tenka pasidomėti, ką skaitė ar šiaip žinojo šių atvaizdų autoriai. Tačiau nepamirškime: nors išmanyti apie konkrečias temas ir sąvokas, paimtas iš literatūrinių šaltinių, yra būtina ir pakankama ikonografinės analizės sąlyga, vis dėlto tas išmanymas negarantuoja, kad analizė bus teisinga. Teisinga ikonografinė analizė neįmanoma, jeigu literatūrinės žinios siejamos su motyvais kaip papuola, lygiai taip teisingas ikiikonografinis aprašymas neįmanomas, jeigu praktinė patirtis siejama su formomis kaip papuola.

Septynioliktojo amžiaus Venecijos tapytojo Francesco Maffei paveikslas, vaizduojantis dailią jauną moterį su kalaviju kairėje rankoje ir dubeniu, kuriame guli nukirsdinto vyro galva, – deši-

---

nis (plg. E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, min. anksčiau, p. 28, n. 5; to paties autoriaus, „Some Points of Contact between History and Science", min. ten pat). Nesvarbu, ar stebint istorinius, ar gamtos reiškinius, su „faktu" susiduriama tik tuomet, kai jo stebėjimą galima susieti su kitais, analogiškais stebėjimais, sudarančiais „prasmingą" seką. Todėl šiuo „prasmingumu" kaip kontroline priemone tikrai galima naudotis interpretuojant naują pavienį atvejį, esantį tame pačiame reiškinių lauke. Tačiau jei kurio naujo pavienio atvejo neišeina interpretuoti nepažeidžiant sekos „reikšmės" ir jei esame tikri, kad neįsivėlė jokia klaida, tuomet iš naujo tenka apibrėžti sekos „reikšmę", kad ji apimtų ir tą naują pavienį atvejį. Žinoma, šis *circulus methodicus* tinka ne tik motyvų interpretacijai bei stilių istorijai, bet ir įvaizdžių, pasakojimų ir alegorijų interpretacijai bei tipų istorijai, taip pat vidinių reikšmių interpretacijai ir bendrų kultūros požymių istorijai.

nėje (3 il.), kadaise buvo išspausdintas kaip „Salomė su Jono Krikštytojo galva".[4] Ir iš tiesų Biblijoje sakoma, kad Jono Krikštytojo galvą Salomei atnešė dubenyje.* Tačiau iš kur kalavijas? Salomė nenukirsdino Jono Krikštytojo savo rankomis. Prisiminkime, kad Biblijoje minima ir kita daili moteris, susijusi su vyro nukirsdinimu, – Judita. Tik šiuo atveju turime priešingą nesutapimą. Judita nukirsdino Holoferną savo rankomis, taigi kalavijas Maffei paveiksle tiktų, tačiau dubuo nesiderina su Juditos tema, nes tekste aiškiai nurodyta, kad Holoferno galva buvo įdėta į maišą.** Vadinasi, du literatūriniai šaltiniai lygiai tinka ir lygiai prieštarauja mūsų paveikslui. Jeigu pastarąjį interpretuotume kaip Salomės atvaizdą, tekstas paaiškintų dubens, bet nepaaiškintų kalavijo vaizdavimo; jei paveikslą interpretuotume kaip Juditos atvaizdą, tekstas paaiškintų kalaviją, bet nepaaiškintų dubens. Atsidurtume aklavietėje, jeigu tektų remtis tik literatūriniais šaltiniais. Laimei, taip nėra. Jei, gilindamiesi į stilių istoriją, galime papildyti bei koreguoti savo praktinę patirtį, tyrinėdami, kokiomis formomis įvairiomis istorinėmis aplinkybėmis būdavo išreiškiami objektai ir veiksmai, t.y. remtis stilių istorija, lygiai taip pat mes galime papildyti bei koreguoti literatūrinių šaltinių teikiamas žinias, tyrinėdami, kaip įvairiomis istorinėmis aplinkybėmis objektai bei veiksmai įkūnydavo specifines temas ar idėjas, t.y. gilintis į tipų istoriją.

Nagrinėdami šį atvejį, turime paklausti, ar ligi Francesco Maffei paveikslo buvo sukurta neginčijamų Juditos atvaizdų (neginčijamų, nes juose vaizduojama, tarkim, Juditos tarnaitė) su nepaaiškinamu dubeniu; arba neginčijamų Salomės atvaizdų (neginčijamų, nes juose vaizduojami, tarkim, Salomės tėvai) su nepaaiškinamu kalaviju. Aure! Nors neaptinkame nė vienos Salomės su kalaviju, vis dėlto Vokietijoje ir Šiaurės Italijoje randame keletą šešioliktojo am-

* Dėl Salomės, Erodiados dukters, žr. NT, Mt 14, 3–6; Mk 6, 22–28.

** Žr. ST, Jdt 13, 1–13.

[4] G. Fiocco, *Venetian Painting of the Seicento and the Settecento*, Florence–New York, 1929, 29 il.

žiaus paveikslų, vaizduojančių Juditą su dubeniu[5]; „Salomės su kalaviju" tipo nėra, tačiau yra „Juditos su dubeniu" tipas. Tuo remdamiesi, galime daryti tvirtą išvadą, jog ir Maffei paveikslas vaizduoja Juditą, o ne Salomę, kaip manyta.

Taip pat galime paklausti, kodėl dailininkai jautėsi turį teisę paimti dubens motyvą iš Salomės ir pritaikyti jį Juditai, o ne atvirkščiai, – paimti kalavijo motyvą iš Juditos ir pritaikyti jį Salomei. Ir į šį klausimą galima surasti atsakymą tipų istorijoje. Jis dvejopas. Pirma, kalavijas yra žinomas garbingas Juditos, daugelio kankinių ir tokių dorybių kaip Teisingumas, Tvirtumas ir t.t. atributas; todėl netiktų jį sieti su lengvabūde mergaite. Antra, keturioliktajame ir penkioliktajame amžiuje dubuo su šv. Jono Krikštytojo galva tapo nepriklausomai garbinamu religiniu paveikslu (*Andachtsbild*), ypač paplitusiu Šiaurės kraštuose ir Šiaurės Italijoje (4 il.); jis atskirtas nuo Salomės pasakojimo panašiai kaip šv. Jono Evangelisto, priglaudusio galvą prie Viešpaties krūtinės, kompozicija atskiriama nuo Paskutinės vakarienės, arba gimdanti Mergelė – nuo Kristaus gimimo. Šis religinis įvaizdis nuolatos skatino sieti dvi idėjas – nukirsdinto vyro galvą su dubeniu, ir todėl buvo lengviau Juditos atvaizde maišo motyvą pakeisti dubens motyvu negu kalavijo motyvą panaudoti Salomės atvaizde.

Be abejo, ikonologinei interpretacijai nepakanka vien iš literatūrinių šaltinių paimtų temų ir idėjų. Norėdami suvokti tuos pamatinius principus, kuriais remiantis pasirenkami motyvai ir kuriami bei interpretuojami įvaizdžiai, pasakojimai ir alegorijos

[5] Vienas Šiaurės Italijos paveikslų, priskiriamas dailininkui Romanino ir saugomas Berlyno muziejuje, anksčiau buvo įregistruotas kaip „Salomė", nors jame dar matome tarnaitę, miegantį kareivį ir fone dunksantį Jeruzalės miestą (nr. 155); kitas priskiriamas Romanino mokiniui Francesco Prato da Caravaggio (įtrauktas į „Berlyno katalogą"), o trečiojo autorius – Bernardo Strozzi, gimęs Genujoje, tačiau darbavęsis Venecijoje apie tą patį laiką, kaip ir Francesco Maffei. Visai galimas daiktas, kad „Juditos su dubeniu" tipas atsirado Vokietijoje. Vieną ankstyviausių žinomų pavyzdžių (nežinomo meistro, kūrusio apie 1530 ir susijusio su Hansu Baldungu Grienu, darbas) publikavo G. Poensgen, „Beiträge zu Baldung und seinem Kreis", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, VI, 1937, p. 36 ir t.

ir kurie suteikia prasmę net formų kompozicijoms bei techniniams procesams, nesitikėkime rasti specialų tekstą, kuris atitiktų šiuos pamatinius principus taip, kaip Jn 13, 21 ir t. atitinka „Paskutinės vakarienės“ ikonografiją. Norint perprasti šiuos principus, reikalingi sugebėjimai, panašūs į diagnostiko – sugebėjimai, kuriems apibūdinti nerandu tinkamesnio pasakymo už ne kartą nuvainikuotą „sintetinės intuicijos“ terminą ir kuriais talentingas mėgėjas dažnai gali būti labiau apdovanotas negu išprusęs mokslininkas.

Tačiau kuo subjektyvesnė ir iracionalesnė interpretacija (mat kiekvieną intuityvų požiūrį sąlygoja interpretuotojo psichika ir pasaulėžiūra – *Weltanschauung*), tuo svarbesni patikslinimai ir papildymai, kurie, kaip matėme, yra būtini ikonografinei analizei ir ikiikonografiniam aprašymui. Jei net praktinė patirtis ir literatūrinių šaltinių teikiamos žinios, be atrankos pritaikytos meno kūriniams, gali suklaidinti, tai kur kas pavojingiau aklai pasitikėti intuicija! Vadinasi, kaip mūsų praktinė patirtis turi būti koreguojama įžvalgos, kokiomis formomis įvairiomis istorinėmis aplinkybėmis būdavo išreiškiami objektai ir įvykiai (stilių istorija), kaip literatūrinių šaltinių teikiamas žinias turi papildyti gilinimasis į tai, kaip įvairiomis istorinėmis aplinkybėmis objektai ir įvykiai išreiškia konkrečias temas bei idėjas (tipų istorija); lygiai taip pat, ir net labiau, mūsų intuiciją turi papildyti supratimas, kaip specifinės temos bei idėjos įvairiomis istorinėmis sąlygomis išreiškia bendriausias ir esmingiausias žmogaus minties tendencijas. Tai galima pavadinti kultūrinių požymių – arba, Ernsto Cassirerio žodžiais, „simbolių“ – istorija. Dailės istorikas privalo sutikrinti tiriamojo kūrinio ar jų grupės vidinį turinį su kitais civilizacijos dokumentais, pageidautina kuo gausesniais ir istoriškai susijusiais su šiuo kūriniu ar kūrinių grupe: dokumentais, liudijančiais politines, poetines, religines, filosofines ir socialines tiriamos asmenybės, laikotarpio ar šalies tendencijas. Žinoma, galioja ir atvirkštinis ryšys: dailės kūriniai ne mažiau naudingi ir politinio gyvenimo, poezijos, religijos, filosofijos ir visuomeninių santykių istorikui. Būtent ieškodami vidinių

INTERPRETACIJOS OBJEKTAS	INTERPRETACIJOS BŪDAS	INTERPRETACIJOS PRIEMONĖS	KOREGUOJANTIS INTERPRETACIJOS PRINCIPAS (tradicijų istorija)
I. *Pirminis* arba *įprastinis* siužetas – (A) faktinis, (B) ekspresinis – sudarantis meninių motyvų pasaulį	*Ikiikonografinis aprašymas* (pseudoformalioji analizė)	*Praktinė patirtis* (objektų ir įvykių pažinimas)	*Stilių* istorija (gilinimasis į kintantį istorinių aplinkybių nulemtą būdą, kiek *formomis* išreiškiami *objektai* ir *įvykiai*)
II. *Antrinis* arba *sutartinis* siužetas, sudarantis įvaizdžių, pasakojimų ir alegorijų pasaulį	*Ikonografinė analizė*	*Literatūrinių šaltinių pažinimas* (konkrečių *temų* ir *sąvokų* išmanymas)	*Tipų* istorija (gilinimasis į istoriškai kintantį būdą, kuriuo *temos* ir *sąvokos* išreiškiamos konkrečiais *objektais* ir *įvykiais*)
III. *Vidinė reikšmė* arba *turinys*, sudarantis *„simbolinių" reikšmių* pasaulį	*Ikonologinė interpretacija*	*Sintetinė intuicija* (esminių žmogaus minties tendencijų pažinimas), sąlygojama asmens psichologijos ir pasaulėžiūros (*Weltanschauung*)	Bendroji *kultūrinių požymių* arba *„simbolių"* istorija (gilinimasis į kintantį istorinių aplinkybių nulemtą būdą, kuriuo konkrečios temos ir sąvokos išreiškia *esmines žmogaus minties tendencijas*)

reikšmių arba turinio, skirtingi humanitariniai mokslai susitinka lygiomis teisėmis, užuot vienas kitam teikę tarnaitės paslaugas.

Apibendrinkime: labai griežtai tariant (tai, žinoma, ne visuomet būtina kalbant ar rašant, kadangi bendras kontekstas nušviečia mūsų žodžių prasmę), turime išskirti tris temos arba reikšmės lygmenis, kurių žemiausiąjį įprasta sieti su forma, o antrasis yra išskirtinai ikonografijos, atskiriant ją nuo ikonologijos, valdos. Kad ir kuriame lygmenyje veiktume, mūsų sprendimai ir interpretacijos priklausys nuo subjektyvių nuostatų, todėl juos reikia papildyti ir koreguoti įžvalga į istorinius procesus, kurių visumą galima vadinti tradicija.

Sinoptinėje lentelėje apibendrinau visa, ką iki šiol išdėsčiau. Tačiau turime nepamiršti, jog tvarkingai išskirtos kategorijos, kurios, kaip atrodytų iš šios lyginamosios lentelės, žymi tris savarankiškas reikšmių plotmes, iš tikrųjų yra to paties reiškinio, tai yra vientiso dailės kūrinio, aspektai. Vadinasi, praktikoje šie metodai, kurie čia atrodo kaip trys tarpusavyje nesusijusios tyrinėjimo sritys, susilieja į vieną, organišką ir nedalomą procesą.

II

Pereidami nuo ikonografijos ir ikonologijos plačiąja prasme problemų prie konkrečių renesanso ikonografijos ir ikonologijos problemų, daugiausia dėmesio skirsime reiškiniui, iš kurio kilęs pats *renesanso* pavadinimas: tai yra klasikinės antikos atgimimui.

Ankstyvieji italų autoriai, rašę dailės istorijos klausimais, tokie kaip Lorenzo Ghiberti, Leone Battista Alberti ir ypač Giorgio Vasari, manė, kad atėjusi krikščioniškoji era visiškai išstūmė klasikinę dailę ir kad pastaroji atsigavo tik tuomet, kai tapo renesanso stiliaus pagrindu. Tokio išstūmimo priežastimis šie autoriai laikė barbariškų tautų įsiviešpatavimą ir ankstyvosios krikščionybės kunigų bei mokslininkų priešiškumą antikai.

Taip manydami, šie ankstyvieji autoriai buvo teisūs ir kartu klydo. Jie klydo, kadangi viduramžiais klasikinė tradicija nebuvo visiškai nutrūkusi. Klasikinės idėjos šimtmečius gyvavo literatūroje,

filosofijoje, moksle ir mene, ypač po to, kai jas sąmoningai atgaivino Karolis Didysis ir jo sekėjai. Kita vertus, jie buvo teisūs, nes prasidėjus renesanso judėjimui bendras požiūris į antiką iš esmės pakito.

Viduramžiai anaiptol neignoravo klasikinio meno vaizdinio savitumo: šiuo laikotarpiu giliai domėtasi intelektualinėmis ir poetinėmis klasikinės literatūros ypatybėmis. Tačiau svarbu tai, kad, viduramžių laikotarpiui pasiekus apogėjų (tryliktajame ir keturioliktajame amžiuje), klasikiniai motyvai nebuvo naudojami vaizduojant klasikines temas, kitaip sakant, klasikinės temos nebuvo reiškiamos klasikiniais motyvais.

Pavyzdžiui, Venecijos Šv. Morkaus katedros fasade matome du stambius vienodo dydžio reljefus, vienas jų romėniškas, sukurtas trečiajame amžiuje po Kr., o kitas sukurtas pačioje Venecijoje beveik po tūkstančio metų (5, 6 il.).[6] Motyvai tokie panašūs, jog neišvengiamai norisi daryti prielaidą, kad viduramžių akmenkalys sąmoningai kopijavo klasikinį kūrinį, norėdamas sukurti jam antrininką. Tačiau romėniškame reljefe pavaizduotas Heraklis, nešantis Erimanto šerną karaliui Euristėjui, o viduramžių meistras, pakeitęs liūto kailį banguojančia drapiruote, išsigandusį karalių – slibinu, o šerną – elniu, mitologinį pasakojimą pavertė Išganymo alegorija. Dvyliktojo ir tryliktojo amžiaus Italijos ir Prancūzijos dailėje rasime daugybę tokių pavyzdžių; būtent tiesioginių ir sąmoningų klasikinių motyvų skolinių, kuriuose pagoniškos temos keičiamos krikščioniškomis. Užtenka prisiminti žymiausius vadinamojo protorenesanso judėjimo pavyzdžius: Šv. Egidijaus ir Arlio bažnyčių skulptūras, garsųjį Reimso katedros „Marijos apsilankymą“, kuris ilgą laiką buvo priskiriamas šešioliktajam amžiui; ar Nicolo Pisano „Trijų Karalių pagarbinimą“, kur Mergelės Marijos ir Kūdikėlio Jėzaus grupėje matyti Fedros sarkofago, išlikusio Pizos *Camposanto*, įtaka. Tačiau tiesioginių kopijų pasitaiko rečiau, daug dažniau klasikiniai motyvai išlieka kaip pastovi tra-

[6] Iliustracija iš E. Panofsky ir F. Saxl, „Classical Mythology in Mediaeval Art“, *Metropolitan Museum Studies*, IV, 2, 1933, p. 228 ir t., p. 231.

dicija ir kai kurie jų iš eilės taikomi keliems skirtingiems krikščioniškiems įvaizdžiams.

Paprastai tokias pakartotines interpretacijas skatino ar net diktavo tam tikra ikonografinė giminystė, pavyzdžiui, kai Orfėjo figūra buvo panaudota Dovydui vaizduoti, arba Heraklio, tempiančio Kerberą iš Hado, tipas panaudotas Kristaus, traukiančio Adomą iš mirusiųjų buveinės, paveikslui.[7] Bet esama ir tokių atvejų, kai klasikinio prototipo ir krikščioniškosios jo adaptacijos ryšys grynai kompozicinis.

Kita vertus, kai gotikos miniatiūrininkas imasi iliustruoti pasakojimą apie Laokoontą, šis virsta aršiu pliku gotikinį kostiumą vilkinčiu seniu, kuris puola aukojamą jautį įnagiu, panašiu į kirvį, tuo tarpu du maži berniukai skrieja ore paveikslo apačioje, o jūros gyvatės gyvai nardo vandens baseine.[8] Enėjas ir Didonė vaizduojami kaip prašmatni viduramžių pora, žaidžianti šachmatais, arba kartais atrodo kaip grupė, primenanti pranašą Nataną, susitinkantį su Dovydu, o ne klasikinį didvyrį – su savo mylimąja (7 il.). O štai Tisbė laukia Piramo prisėdusi ant gotikinio antkapio su įrašu *Hic situs est Ninus rex*, anksčiau šioje vietoje stovėjo paprastas kryžius (8 il.).[9]

Ieškant priežasčių, kaip atsirado keistas klasikinių motyvų, kuriems suteikiama neklasikinė reikšmė, atotrūkis nuo klasikinių temų, išreiškiamų neklasikinėmis figūromis neklasikinėje aplinkoje, akivaizdų atsakymą, regis, siūlo vaizduojamosios ir rašytinės tradicijų skirtumai. Tie dailininkai, kurie naudojo Heraklio motyvą Kristaus įvaizdžiui arba Atlanto motyvą – Evangelistų įvaizdžiams (9, 10 il.)[10] ir tai darė pasidavę tiesioginiam vaizdinių modelių, kuriuos turėjo prieš akis, įspūdžiui, nesvarbu, ar kopijuotų

[7] Žr. K. Weitzmann, „Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra", *Seminarium Kondakovianum*, VII, 1936, p. 83 ir t.

[8] *Cod. Vat. lat. 2761*, iliustracija iš Panofsky ir Saxl, op. cit., p. 259.

[9] Paryžius, Nacionalinė biblioteka, MS. lat. 15158, datuojama 1289, iliustracija iš Panofsky ir Saxl, op. cit., p. 272.

[10] C. Tolnay, „The Visionary Evangelists of the Reichenau School", *Burlington Magazine*, LXIX, 1936, p. 257 ir t., padarė svarbų atradimą, kad įspūdinguose

klasikinį paminklą, ar imituotų vėlesnį kūrinį, atsiradusį iš klasikinio prototipo per eilę tarpinių transformacijų. Dailininkai, kurie Medėją vaizdavo viduramžių princese, o Jupiterį – viduramžių teisėju, viso labo pavertė vaizdais jų žodinius apibūdinimus, rastus literatūriniuose šaltiniuose.

Tai gryniausia tiesa: viduramžiais perimta ir įtvirtinta rašytinė tradicija, iš kurios semtasi žinių apie klasikines temas, ypač apie

---

Evangelistų, sėdinčių and žemės rutulio ir remiančių dangaus šlovę, įvaizdžiuose (pirmą kartą aptiktuose *Cod. Vat. Barb. lat. 711*; mūsų 9 il.) sujungti „Kristaus didybės" ir panašių graikų–romėnų dievybių bruožai. Tačiau, kaip pažymi pats Tolnay, *Cod. Barb. 771* Evangelistai „sunkiai laiko debesų kamuolius, kurie visai neprimena dvasinės aureolės, veikiau – tai medžiaginė masė, susidedanti iš kelių apskritimo lankų, pakaitomis žydrų ir žalių, o išorinis viso to kontūras sudaro apskritimą.... Tai klaidinga dangaus sferų interpretacija". Iš to galime spręsti, jog klasikinis šių atvaizdų prototipas buvo ne Koilas, lengvai laikantis banguojančią drapiruotę (*Weltenmantel*), o dangaus skliauto svorio slegiamas Atlantas (plg. G. Thiele, *Antike Himmelsbilder*, Berlin, 1898, p. 19 ir t.). *Cod. Barb. 711* Šv. Matas (Tolnay, 1 il., a) su dangaus skliauto svorio panarinta galva, kaire ranka įsirėmęs į kairįjį klubą, ypač primena klasikinį Atlanto tipą. Kitą įstabų Atlanto pozos pritaikymą Evangelistui randame Clm. 4454, fol. 86, v. (iliustracija iš A. Goldschmidt, *German Illumination*, Florence–New York, 1928, t. II, il. 40). Tolnay (13 ir 14 past.) nepraleido šio panašumo ir pateikia Atlanto ir Nimrodo atvaizdus, esančius *Cod. Vat. Pal. lat. 1417*, fol. 1 (iliustracija iš F. Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken [Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, phil.-hist. Klasse, VI, 1915, XX il., 42 pav.] mūsų 10 il.); bet, regis, Atlanto tipą laiko viso labo Koilo tipo perdirbiniu. Tačiau antikos dailėje Koilo atvaizdai, regis, išsirutuliojo iš Atlanto tipo, o Karolingų, Otonų ir Bizantijos dailėje (ypač Reichenau mokykloje) Atlanto figūra pačiu tikriausiu klasikiniu pavidalu, kaip kosmologinis personažas ir kaip savotiška kariatidė, pasitaiko kur kas dažniau negu Koilas. Ir ikonografiškai Evangelistai artimesni Atlantui negu Koilui. Tikėta, kad Koilas valdęs Dangaus skliautus, o Atlantas juos ramstęs ir, alegorine prasme, juos „pažinęs"; jis buvo laikomas didžiu astronomu, išmokiusiu Heraklį *scientia coeli* (Servius, *Comm. in Aen.*, VI, 395; vėliau, pvz., Isidorus, *Etymologiae*, III, 24, 1; *Mythographus III*, 13, 4, in G.H. Bode, *Scriptorum rerum mythicarum tres Romae nuper reperti*, Celle, 1834, p. 248). Todėl Koilo tipas visiškai tiko Dievo vaizdavimui (žr. Tolnay, 1 il., c), o Atlanto tipas lygiai taip visiškai tiko Evangelistams, kaip ir Atlantas, „pažinusiems" Dangų, tačiau jo nevaldžiusiems. Hibernas Tremtinys sako apie Atlantą: *Sidera quem coeli cuncta notasse volunt* (*Monumenta Germaniae, Poetarum latinorum medii aevi*, Berlin, 1881–1923, t. 1, p. 410), o Alkuinas kreipiasi į šv. Joną Evangelistą: *Scribendo penetras caelum tu, mente, Johannes* (ibid., p. 293).

klasikinę mitologiją, yra nepaprastai svarbi ne tik medievistikai, bet ir renesanso ikonografijos studijoms. Mat net itališkojo kvatročento laikotarpiu daugelis žmonių formavo savo nuostatas apie klasikinę mitologiją ir jai artimas sritis būtent šios įvairialypės ir neretai iškraipytos tradicijos pagrindu, o ne betarpiškai iš klasikinių šaltinių. Pamėginkime nubrėžti šios tradicijos gaires apsiribodami klasikine mitologija. Vėlyvieji graikų filosofai jau buvo pradėję traktuoti pagoniškus dievus ir pusdievius kaip paprasčiausias įasmenintas gamtos jėgas ar moralines savybes, o kai kurie jų net aiškino, jog tai buvę eiliniai žmonės, tik vėliau sudievinti. Šios tendencijos ypač išryškėjo per paskutinį Romos imperijos gyvavimo šimtmetį. Bažnyčios Tėvai stengėsi įrodyti, jog pagonių dievai tėra prasimanymas arba pikti demonai (taip perduodami daug vertingos informacijos apie juos), o pats pagoniškasis pasaulis buvo toks svetimas savo dievybėms, kad išsilavinusi publika galėjo sužinoti apie jas tik iš enciklopedijų, didaktinių poemų ar romanų, iš specialių mitologijos traktatų arba klasikinių poetų komentarų. Svarbiausi iš šių vėlyvosios antikos raštų, kur mitologiniai personažai traktuojami alegoriškai arba „moralizuoti", kaip sakydavo viduramžiais, – tai Martiano Capellos *Nuptiae Mercurii et Philologiae*, Fulgencijaus *Mitologiae* ir, žinoma, nuostabūs Servijaus parašyti Vergilijaus veikalų komentarai, tris ar keturiskart ilgesni už patį tekstą ir anais laikais bene dažniau skaitomi negu originalas.

Viduramžiais šie ir kiti panašūs raštai plačiai naudoti ir toliau tobulinti. Taip buvo išsaugota mitografinė informacija, kuria galėjo naudotis viduramžių poetai bei dailininkai. Visų pirma tai enciklopedijos, kurių pradininkai – tokie ankstyvųjų viduramžių autoriai kaip Beda ir Izidorius Sevilietis, o jų darbą pratęsė Rabanas Mauras (devintasis amžius), ir raidos viršūnę pasiekė milžiniški brandžiųjų viduramžių autorių – Vincento Boviečio, Bruneto Lotyno, Baltramiejaus Anglo ir kt. – veikalai. Antra, viduramžiais parašyti klasikinių arba vėlyvosios antikos tekstų komentarai; ypač išsiskiria Martiano Capellos *Nuptiae*, kuriam aiškinimus parašė tokie iškilūs airių mokslininkai kaip Jonas Škotas Eriugena ir kurį

autoritetingai komentavo Remigijus Okserietis (devintasis amžius).[11] Trečia, specialūs mitologijos traktatai, kaip antai *Mythographi I* ir *II*, kurie palyginti labai ankstyvi ir daugiausia remiasi Fulgencijumi ir Servijumi.[12] Svarbiausias tokio pobūdžio veikalas, vadinamasis *Mythographus III*, kol kas priskiriamas didžiam anglų scholastui Aleksandrui Neckhamui (mirė 1217)[13]; jo traktatą, įspūdingą visos apie 1200 metus prieinamos žinijos apžvalgą, pelnytai galima vadinti išbaigtu brandžiųjų viduramžių mitografijos sąvadu, kuriuo naudojosi netgi Petrarca aprašydamas pagonių dievus savo poemoje *Afrika*.

Laikotarpiu nuo *Mythographus III* ligi Petrarca'os buvo žengtas dar vienas žingsnis klasikinių dievybių moralinės interpretacijos prasme. Antikinės mitologijos figūros buvo ne tik apskritai interpretuojamos moraliniu požiūriu, bet ir gana glaudžiai siejamos su krikščionių tikėjimu, pavyzdžiui, Piramas interpretuotas kaip Kristus, Tisbė – kaip žmogaus siela, o liūtas – kaip Blogis, sutepęs jos apdarus; o štai Saturnas tapo pavyzdžiu, ir gerąja, ir blogąja prasme, kaip turėtų elgtis dvasininkija. Tokios rūšies tekstai – tai prancūziškasis *Ovide Moralisé*[14], Johno Ridewallo *Fulgentius Metaforalis*[15], Roberto Holcotto *Moralitates, Gesta Romanorum* ir, žinoma, *Moralizuotasis Ovidijus* lotynų kalba, kurį apie 1340 metus parašė prancūzų teologas, vardu Petras Berchorijus ar Pierre'as Bersuire'as, asmeniškai pažinojęs Petrarcą.[16] Jo veikalas prasideda specialiu skyriumi apie pagonių dievus, daugiausiai pagrįstas

[11] Žr. H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis*... (Studien der Bibliothek Warburg, IV), Leipzig, 1926, p. 15 ir p. 44 ir t.; taip pat plg. Panofsky ir Saxl, op. cit., ypač p. 253 ir t.

[12] Bode, op. cit., p. 1 ir t.

[13] Bode, ibid., p. 152 ir t. Dėl autorystės problemos žr. H. Liebeschütz, op. cit., p. 16 ir t. ir *passim*.

[14] Sud. C. de Boer, „Ovide Moralisé", *Verhandelingen der kon. Akademie van Wetenschapen, Afd. Letterkunde*, nauja ser., XV, 1915; XXI, 1920; XXX, 1931–1932.

[15] Sud. H. Liebeschütz, op. cit.

[16] „Thomas Walleys" (arba Valeys), *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata*, čia remtasi 1515 Paryžiaus leidimu.

Mythographus III, tačiau praturtintas būdingais krikščioniškais pamokymais; šis įvadas, pavadinimu *Albricus, Libellus de Imaginibus Deorum*[17], taupumo sumetimais išleistas be moralizavimų, susilaukė didelio populiarumo.

Gaivų ir ypač svarbų postūmį suteikė Boccaccio. Savo *Genealogia Deorum*[18] jis ne tik naujai išdėstė medžiagą, gerokai pasipildžiusią nuo 1200 metų, bet ir tyčia stengėsi sugrįžti prie pirminių antikos šaltinių ir juos rūpestingai sugretinti. Jo traktatas ženklina kritinio, arba mokslinio, požiūrio į klasikinę antiką pradžią, jį galima laikyti tokių išties moksliškų renesanso traktatų kaip L.G. Gyralduso *De diis gentium ... Syntagmata* pirmtaku, nors pats L.G. Gyraldusas į Boccaccio – savo populiariausią viduramžių pirmtaką – žvelgė pagrįstai iš aukšto kaip į „prasčioką ir nepatikimą autorių“.[19]

Įsidėmėtina, jog iki pat Boccaccio veikalo *Genealogia Deorum* mitografijos židinys buvo Airijoje, Šiaurės Prancūzijoje ir Anglijoje – tai yra gerokai nutolęs nuo tiesioginės Viduržemio baseino tradicijos. Tai pasakytina ir apie „Trojos ciklą“, svarbiausią mus pasiekusį klasikinės antikos epą; pirmoji autoritetinga jo viduramžių redakcija – *Roman de Troie*, kurios ištraukos ir santrumpos dažnai verstos į gimtąsias kalbas, priklauso iš Bretanės kilusiam Benua de Sent Morui. Čia jau galime kalbėti apie protohumanistinį judėjimą, t.y. aktyvų domėjimąsi klasikinėmis temomis (nors klasikiniai motyvai telkėsi Europos Šiaurėje), kiek jis skiriasi nuo protorenesansinio judėjimo, t.y. aktyvaus domėjimosi klasikiniais motyvais (nors klasikinės temos telkėsi Provanse ir Italijoje). Norint deramai suprasti renesanso judėjimą, verta įsidėmėti, jog Petrarca, aprašydamas savo protėvių romėnų dievus, turėjo remtis sąvadu, kurį parašė anglas, o italų dailininkai, penkioliktajame

[17] *Cod. Vat. Reg. 1290*, sud. H. Liebeschütz, op. cit., p. 117 ir t., su pilnu iliustracijų komplektu.

[18] Čia remtasi 1511 Venecijos leidimu.

[19] L.G. Gyraldus, *Opera Omnia*, Leyden, 1696, t. 1, 153 stulp.: *Ut scribit Albricus, qui auctor mihi proletarius est, nec fidus satis.*

amžiuje iliustravę Vergilijaus *Eneidą*, turėjo naudotis *Romano apie Troją* rankraščių ir jų perdirbinių miniatiūromis. Mat šie, be kita ko, mėgstamiausi pasauliečių didikų skaitiniai patraukė profesionalių iliustruotojų dėmesį, nes buvo gausiai iliustruoti gerokai anksčiau negu pats Vergilijaus tekstas, kurį skaitė tik mokslininkai ir mokiniai.[20]

Išties nesunku pastebėti, kad dailininkai, nuo vienuoliktojo amžiaus pabaigos šiuos protohumanistinius tekstus mėginę paversti vaizdais, turėjo juos norom nenorom vaizduoti visiškai kitaip negu įvairios klasikinės tradicijos. Vienas ankstyviausių pavyzdžių, podraug ir vienas įstabiausių, yra maždaug 1100 metų miniatiūra, veikiausiai sukurta Rėgensburgo mokyklos, vaizduojanti klasikines dievybes pagal Remigijaus veikale *Martiano Capellos komentarai* pateiktus aprašymus (11 il.).[21] Apolonas čia sėdi valstietiškame vežime ir laiko rankoje kažką panašaus į puokštę su „Trijų gracijų" biustais. Saturnas greičiau primena romanišką piliorių-statulą negu Olimpo dievų tėvą, o Jupiterio varnas padabintas mažyte aureole, kaip šv. Jono Evangelisto erelis ar šv. Grigaliaus balandis.

Vis dėlto vaizduojamosios ir rašytinės tradicijų kontrastas, kad ir koks svarbus pats savaime, negali paaiškinti brandžiųjų viduramžių dailei būdingo keisto klasikinių motyvų atotrūkio nuo klasikinių temų. Net ir tuomet, kai tam tikrose srityse vyravo klasiki-

[20] Tas pats pasakytina ir apie Ovidijų: vargu ar iš viso yra viduramžiais iliustruotų Ovidijaus rankraščių. Kai dėl Vergilijaus *Eneidos*, tai man yra žinomi tik du tikrai „iliustruoti" lotyniški rankraščiai: Vatikano bibliotekos šeštojo amžiaus kodekso ir penkioliktojo amžiaus [kodekso] Riccardianus: Neapolis, Nacionalinė biblioteka, *Cod. olim Vienna 58* (jį man maloniai nurodė profesorius Kurtas Weitzmannas, kuriam aš taip pat dėkingas už leidimą perspausdinti vieną dešimtojo amžiaus miniatiūrą 7 iliustracijoje); ir keturioliktojo amžiaus, *Cod. Vat. lat. 2761* (plg. R. Förster, „Laocoön im Mittelalter und in der Renaissance", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXVII, 1906, p. 149 ir t.). [Kitas keturioliktojo amžiaus rankraštis (Oksfordas, Bodleian biblioteka, MS. Can. Class. lat. 52, apibūdintas F. Saxlio ir H. Meierio *Catalogue of Astrological and Mythological Manuscripts of the Latin Middle Ages, III, Manuscripts in English Libraries*, London, 1953, p. 320 ir t.) teturi kelis žmonių ir gyvūnų figūromis puoštus inicialus.]

[21] Clm. 14271, iliustracija: Panofsky ir Saxl, op. cit., p. 260.

nių vaizdavimo normų tradicija, jos iš karto sąmoningai atsisakyta dėl visiškai neklasikinio pobūdžio atvaizdų, kai tik viduramžiai sukūrė savitą stilių.

Šio proceso pavyzdžių visų pirma aptinkame kad ir klasikiniuose krikščioniškų siužetų įvaizdžiuose, tokiuose kaip įasmenintos gamtos jėgos „Utrechto psalmyne", arba saulė ir mėnulis „Nukryžiavimo" scenoje. Nors Karolingų dramblio kaulo dirbiniuose vis dar vaizduojami nepriekaištingi *Quadriga Solis* ir *Biga Lunae* tipai[22], vis dėlto romaniškuose ir gotikiniuose atvaizduose šie klasikiniai tipai pakeičiami neklasikiniais. Gamtos personifikacijų ilgainiui atsisakoma; tik pagoniški stabai, dažnai pasitaikantys kankinystės scenose, ilgiau negu kiti įvaizdžiai išsaugoja savo klasikinę išvaizdą, mat jie – pagonybės simboliai *par excellence*. Antra, ir tai kur kas svarbiau, kad tikri klasikiniai įvaizdžiai aptinkami tekstų, kurie jau buvo iliustruoti vėlyvosios antikos laikais, iliustracijose, vadinasi, Karolingų dailininkams nestigo vaizdinių modelių: Terencijaus komedijos, tekstai, įtraukti į Rabano Mauro *De Universo*, Prudencijaus *Psychomachia* bei moksliniai raštai, ypač astronomijos traktatai, kur mitologiniai įvaizdžiai pasirodo tarp žvaigždynų (tokių kaip Andromeda, Persėjas, Kasiopėja) ir kaip planetos Saturnas, Jupiteris, Marsas, Saulė (*Solis*), Venera, Merkurijus, Mėnulis (*Luna*).

Visi šie pavyzdžiai rodo, kad Karolingų rankraščių klasikiniai įvaizdžiai kruopščiai, nors dažnai ir nevykusiai, kopijuoti ir dar kurį laiką išsaugoti šių tekstų perdirbiniuose, tačiau ne vėliau kaip tryliktajame ir keturioliktajame amžiuje užmiršti ir pakeisti visiškai kitais.

Devintojo amžiaus astronominio teksto iliustracijose tokie mitologiniai personažai kaip Jaučiaganis (15 il.), Persėjas, Heraklis ar Merkurijus vaizduojami puikia klasikine maniera, tas pat pasakytina ir apie Rabano Mauro encikopedijos pagoniškų dievybių

[22] A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin, 1914–1926, t. 1, il. XX, nr. 40, iliustracija iš Panofsky ir Saxl, op. cit., p. 257.

atvaizdus.[23] Varganas ir nelabai gabus vienuoliktojo amžiaus perrašinėtojas, kopijuodamas mūsų nepasiekusį Karolingų rankraštį, figūras nupiešė gana netikusiai, tačiau jos tikrai nesukurptos vien iš žodinių aprašymų ir yra betarpiškai susijusios su antikiniais vaizduojamosios tradicijos prototipais (12, 13 il.).

Tačiau praėjus keliems šimtmečiams šie originalūs įvaizdžiai nugrimzdo užmarštin, o jų vietoje atsirado kiti, iš dalies naujai sukurti, iš dalies kilę iš rytietiškų šaltinių, kuriuose šiuolaikinis žiūrovas niekaip neatpažintų klasikinių dievybių. Venera vaizduojama kaip prašmatni jauna dama, grojanti liutnia ar uostanti rožės žiedą, Jupiteris – kaip teisėjas su pirštinėmis rankoje, o Merkurijus – kaip senas mokslininkas ar net vyskupas (14 il.).[24] Ir tik renesanso laikotarpiu Jupiteriui grąžinta klasikinio Dzeuso išvaizda, o Merkurijui – jaunatviškas klasikinio Hermio grožis.[25]

Iš viso to matyti, jog klasikinės temos ir klasikiniai motyvai atitrūko vieni nuo kitų ne tik dėl to, kad stigo vaizdavimo tradicijos, bet ir dėl to, kad paisyta esamos vaizdavimo tradicijos. Karolingų laikotarpiu klasikinis įvaizdis, tai yra klasikinės temos ir klasikinio motyvo junginys, kopijuotas su karštligišku imlumu, tačiau viduramžių civilizacijai pasiekus apogėjų staiga imtas ir pamirštas, ir reabilituotas tik stojus Italijos kvatročentui. Ne kam kitam, o renesansui pagaliau atiteko privilegija klasikines temas iš naujo priderinti prie klasikinių motyvų.

Viduramžiškam mąstymui klasikinė antika atrodė pernelyg tolima ir kartu pernelyg artima, kad ją būtų galima suvokti kaip istorinį reiškinį. Viena vertus, jaustas tradicijos tęstinumas – kiek, pavyzdžiui, Vokietijos imperatorius vis dar laikytas tiesioginiu

[23] Plg. A.M. Amelli, *Miniature sacre e profane dell'anno 1023, illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro*, Montecassino, 1896.

[24] Clm. 10268 (keturioliktasis amžius), iliustracija iš Panofsky ir Saxl, op. cit., p. 251, taip pat kitos iliustracijos pagal Mykolo Škoto tekstą. Dėl rytietiškų šių naujų tipų šaltinių žr. ibid., p. 239 ir t., ir F. Saxl, „Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen in Orient und Occident", *Der Islam*, III, 1912, p. 151 ir t.

[25] Dėl įdomios šios reabilitacijos preliudijos (Karolingų ir senovės graikų pirmavaizdžių sugrąžinimo) žr. Panofsky ir Saxl, op. cit., p. 247 ir 258.

Cezario ir Augusto įpėdiniu, Ciceronas ir Donatas vadinti kalbininkų protėviais, matematikai kildinti iš Euklido. Kita vertus, tarp pagoniškosios ir krikščioniškosios civilizacijų žiojėjo neįveikiama praraja[26]. Tarp šių dviejų tendencijų dar nebuvo nusistovėjusi pusiausvyra, leidžianti pajusti istorinį atotrūkį. Daugelio žmonių sąmonėje klasikinis pasaulis buvo įgavęs tolimos pasakų šalies, panašios į ano meto pagoniškus Rytus, pavidalą – štai kodėl romėniškas antkapis Vilard'o de Honnecourt'o vadintas *la seouture d'un sarrazin*, o Aleksandras Didysis ir Vergilijus įsivaizduojami kaip Rytų magai. Dar kiti klasikinį pasaulį traktavo kaip neišsenkamą vertingų žinių ir laiko patikrintų institucijų šaltinį. Vis dėlto antikinės civilizacijos viduriniaisiais amžiais niekas nesuvokė kaip baigtinio reiškinio, priklausančio praeičiai ir istoriškai nutolusio nuo dabarties – kaip kultūrinio kosmo, kurį galima tyrinėti ir galbūt atkurti, o ne laikyti pasakų šalimi ar informacijos lobynu. Scholastikos filosofai naudojosi Aristotelio idėjomis ir įtraukdavo jas į savo sistemą, viduramžių poetai laisvai jas skolinosi iš klasikinių autorių, tačiau niekam nešovė mintis susirūpinti klasikine filologija. Dailininkai, kaip matėme, naudojo klasikinių reljefų ir skulptūrų motyvus, tačiau niekas nepagalvojo apie klasikinę archeologiją. Kaip viduramžiais negalėjo atsirasti moderni perspektyvos sistema, pagrįsta tam tikru atstumu tarp akies ir regimo objekto ir leidžianti dailininkui konstruoti visokeriopus ir įtikinamus regimų daiktų vaizdus; taip anais laikais negalėjo išsirutulioti moderni istorijos samprata, pagrįsta intelektualiniu atstumu tarp dabarties ir praeities, kuri leistų mokslininkui konstruoti visokeriopas ir įtikinamas teorijas apie buvusias epochas.

Galime lengvai įsitikinti, kad laikotarpis, negalėjęs ir nenorėjęs pripažinti struktūrinio klasikinių temų ir klasikinių motyvų ryšio,

[26] Panašus dualizmas būdingas ir viduramžių požiūriui į *aera sub lege*: viena vertus, Sinagoga pateikiama kaip akla ir siejama su Naktimi, Mirtimi, velniu ir netyrais gyvūnais; kita vertus, pripažįstama, kad žydų pranašus įkvėpė Šventoji Dvasia, o Senojo Testamento veikėjai garbinami kaip Kristaus protėviai.

iš tiesų nesistengė išsaugoti šių dviejų dalykų sąjungos. Viduramžiams įdiegus savas civilizacijos normas ir sukūrus savus meninės raiškos metodus, tapo nebeįmanoma mėgautis ar net suprasti reiškinius, neturinčius sąlyčio taškų su tuometinio pasaulio reiškiniais. Brandžiųjų viduramžių žiūrovas galėjo grožėtis puikia klasikine figūra, pateikta kaip Mergelė Marija, galėjo grožėtis Tisbe, pavaizduota kaip tryliktojo amžiaus mergaitė, sėdinti prie gotikinio antkapio. Tačiau klasikinę formą ir reikšmę turinti Venera ar Junona jam būtų buvusi atgrasus pagoniškas stabas, kaip ir Tisbė, aprengta klasikiniu drabužiu ir pasodinta prie klasikinio mauzoliejaus, būtų buvusi visiškai nesuvokiama archeologinė rekonstrukcija. Tryliktajame amžiuje net klasikinis šriftas buvo labai „svetimas“ dalykas: norint įtikti menkesnės erudicijos skaitytojams aiškinamieji įrašai Karolingų *Cod. Leydensis Voss. lat.* 79, atlikti puikiu *Capitalis Rustica*, buvo kopijuojami kampuotu brandžiosios gotikos šriftu (15 il.).

Beje, šį negebėjimą suvokti vidinę klasikinių temų ir klasikinių motyvų „vienybę“ galima paaiškinti ne tik istorinio pojūčio stoka, bet ir emociniu krikščioniškųjų viduramžių ir pagoniškosios antikos nesuderinamumu. Helėnų pagonybė – bent jau sprendžiant iš klasikinės dailės – žmogų traktavo kaip nedalomą sielos ir kūno vienovę, o judėjiškoji-krikščioniškoji žmogaus samprata rėmėsi idėja apie „žemės dulkę“, kuri jėga ar net per stebuklą buvo sujungta su nemirtinga siela. Šiuo požiūriu nuostabios meninės formos, kuriomis graikų ir romėnų dailėje buvo išreiškiamas organiškas grožis ir gyvuliška aistra, atrodė priimtinos tik tada, kai joms buvo suteiktos daugiau-negu-organiškos ir daugiau-negu-natūralios reikšmės; tai yra kai jos buvo pajungtos biblinėms arba teologinėms temoms. Pasaulietiškose scenose, priešingai, šias formules teko pakeisti kitomis, atitinkančiomis viduramžių dvaro manieras ir nusistovėjusius sentimentus, kad pagoniškos dievybės ir herojai, degantys meile arba neapykanta, atrodytų tarsi madingi kavalieriai ir damos, kurių išvaizda ir elgesys atitinka viduramžių visuomeninio gyvenimo kanonus.

Keturioliktojo amžiaus *Ovide Moralisé* miniatiūroje „Europės pagrobimo“ veikėjais tampa figūros, neperteikiančios jokios aistros (16 il.).[27] Europė, vilkinti vėlyvųjų viduramžių drabužį, sėdi ant savo nepavojingo jautuko tarytum jauna dama per rytinį pasijodinėjimą, o jos panašiai apsirengę palydovai susispietę į nedidelį ramių stebėtojų būrelį. Žinoma, jie turėtų sielvartauti ir šauktis pagalbos, tačiau taip nėra ar bent jau mums taip neatrodo, nes iliustruotojas ir nesugebėjo, ir nenorėjo įkūnyti gyvuliškų aistrų.

Dürerio piešinys, nukopijuotas iš itališko pavyzdžio tikriausiai pirmosios kelionės į Veneciją metu, pabrėžia gyvas emocijas, kurių nematėme viduramžių atvaizde (65 il.). Dürerio „Europės pagrobimo“ literatūrinis šaltinis – jau nebe prozos tekstas, kuriame jautis lyginamas su Kristumi, Europė – su žmogaus siela, o paties Ovidijaus pagoniškus posmus Angelo Poliziano atgaivino dviejose nuostabiose strofose:

Gali žavėtis Jupiteriu, iš meilės virtusiu gražiu jautuku. Jis lekia tolyn su savo mielu, išsigandusiu laimikiu, o ji veidu nusigręžusi į prarastąjį krantą, gražūs auksiniai jos plaukai, kaip ir mantija, plaikstosi vėjyje. Viena ranka nusitvėrusi jaučio rago, kita įsikibusi jo nugaros. Ji įtraukusi kojas, tarsi bijodama sušlapti jūroje, susigūžusi iš baimės ir skausmo, bergždžiai šaukiasi pagalbos. O jos miela draugija, likusi žydinčiame krante, vis šaukia „Grįžk, Europe!“ Visas pajūris kartoja „Grįžk, Europe!“, o jautis dairosi [arba „iriasi pirmyn“] ir bučiuoja jos kojas.[28]

[27] Lionas, Bibl. de la Ville, MS. 742, fol. 40; iliustracija iš Panofsky ir Saxl, op. cit., p. 274.

[28] L.456, taip pat iliustracija iš Panofsky ir Saxl, op. cit., p. 275. Angelo Poliziano posmai (*Giostra* I, 105, 106) skamba taip:

Nell'altra in un formoso e bianco tauro
Si vede Giove per amor converso
Portarne il dolce suo ricco tesauro,
E lei volgere il viso al lito perso
In atto paventoso: e i be' crin d'auro
Scherzon nel petto per lo vento avverso:
La veste ondeggia e in drieto fa ritorno:
L'una man tien al dorso, e l'altra al corno.

Le ignude piante a se ristrette accoglie
Quasi temendo il mar che lei non bagne:

Dürerio piešinys tikrai įkvepia gyvybę šiam jausmingam aprašymui. Susigūžusios Europės laikysena, banguojantys plaukai, vėjo kedenami drabužiai, išryškinantys grakštų jos kūną, rankų judesiai, slapukiškas jaučio galvos pokrypis, pakrantėje išsibarstę raudantys bičiuliai: visa tai pavaizduota tikroviškai ir gyvai; vieno kvatročento autoriaus žodžiais tariant[29], čia visas krantas šnara *aquatici monstriculi*, o satyrai sveikina pagrobėją.

Šis palyginimas rodo, kad naujas klasikinių temų sugretinimas su klasikiniais motyvais, regis, būdingas Italijos renesansui, kaip priešybė gausioms, protarpiais atgimstančioms klasikinėms tendencijoms viduramžiais, yra ne tik humanizmo, bet ir žmogų liečiantis įvykis. Tai yra svarbiausias elementas to, ką Burckhardtas ir Michelet vadino „žmogaus ir pasaulio atradimu“.

Kita vertus, akivaizdu, kad šis naujas temų ir motyvų sugretinimas negalėjo būti paprasčiausias sugrįžimas į klasikinę praeitį. Prabėgo šitiek metų, pasikeitė žmonių mąstysena, jie nebegalėjo staiga atvirsti į pagonis; pasikeitė ir jų skonis bei kūrybiniai siekiai, jų menas nebegalėjo paprasčiausiai atkurti graikų ir romėnų meno. Teko ieškoti naujų raiškos formų, stilistiškai ir ikonografiškai skirtingų tiek nuo klasikinių, tiek nuo viduramžiškų, tačiau ir vienoms, ir kitoms artimų bei giminingų.

Tale atteggiata di paura e doglie
Par chiami in van le sue dolci compagne;
Le qual rimase tra fioretti e foglie
Dolenti ‚Europa‘ ciascheduna piagne.
‚Europa‘, sona il lito, ‚Europa, riedi‘ –
E'l tor nota, e talor gli bacia i piedi.

[29] Žr. toliau, n. 22, p. 241.

2

Žmogaus proporcijų teorijos istorija kaip stilių istorijos atspindys

Tyrimai, skirti proporcijų problemai, paprastai vertinami skeptiškai arba geriausiu atveju – abejingai. Ir nei viena, nei kita nuostata nekelia nuostabos. Įtarumą žadina pernelyg dažnai proporcijų tyrinėtojui kylanti pagunda objektuose matyti tik tai, kas juose norima matyti; abejingumą paaiškina „modernus“ subjektyvistinis požiūris, kad dailės kūrinys yra visiškai iracionalus daiktas. Šiuolaikinio žiūrovo, dar neatsikračiusio romantinės dailės interpretacijos įtakos, nedomina ar net erzina dailės istorikų kalbos apie tai, jog vienokio ar kitokio vaizdavimo pagrindas yra racionali proporcijų sistema ar net tam tikra geometrinė schema.

Vis dėlto proporcijų kanonų istorijos tyrinėjimas dailės istorikui nėra nenaudingas (su sąlyga, kad jis apsiribos faktiniais duomenimis ir ryšis dirbti su tegul ir siauresne, bet patikimesne medžiaga). Svarbu ne tik žinoti, ar atskiri dailininkai ir dailės istorijos tarpsniai buvo linkę tvirtai laikytis tam tikrų proporcijų sistemos, bet ir kaip jie tai darė. Klystume manydami, kad proporcijų teorijos *per se* nuolat lieka tokios pačios. Egiptiečių metodas iš esmės skiriasi nuo Polikleito metodo, Leonardo metodika – nuo viduramžių metodikos. Šis skirtumas toks didelis ir, svarbiausia, tokio pobūdžio, jog atspindi esminius Egipto ir klasikinės antikos, Leonardo ir viduramžių dailės skirtumus. Jei tyrinėdami įvairias mums žinomas proporcijų sistemas mėginsime gilintis į jų esmę, o ne

vaizdą, ir dėmesį kreipsime ne tiek į sprendimą, kiek į problemos formulavimą, minėtos sistemos atsiskleis kaip to paties „meninio sumanymo“ (*Kunstwollen*) išraiška kurio nors laikotarpio ar kurio nors dailininko pastatuose, skulptūrose ir paveiksluose. Proporcijų teorijos istorija yra stilių istorijos atspindys; dar daugiau – kadangi mes tiksliai suprantame vieni kitus gvildendami matematines formules, proporcijų teorijos istoriją galima traktuoti kaip atspindį, neretai aiškesnį už originalą. Galima sakyti, kad sudėtingą *Kunstwollen* idėją proporcijų teorija išreiškia aiškiau ar bent apibrėžčiau nei pati dailė.

I

Proporcijų teorija, jei pradėtume nuo apibrėžimo, mes laikome sistemą, pagal kurią nustatomi matematiniai gyvos būtybės, ypač žmogaus, kūno dalių santykiai, kiek ši būtybė traktuojama kaip meninio vaizdavimo objektas. Iš šio apibrėžimo galima numanyti, kokiais skirtingais keliais galėtų pasukti proporcijų studijos. Matematinius santykius galima išreikšti tiek dalijant visumą, tiek dauginant dalį; norą nustatyti šiuos santykius gali skatinti tiek grožio troškimas, tiek domėjimasis „norma“, arba galų gale poreikis įdiegti taisyklę; tačiau svarbiausia, kad proporcijas galima tirti remiantis ir vaizdavimo objektu, ir objekto vaizdu. Klausimas „Koks yra normalus žasto ir viso kūno ilgio santykis, kai žmogus ramiai stovi priešais mane?“ labai skiriasi nuo klausimo „Kaip nustatyti to, kas atitinka žastą, ir to, kas atitinka visą kūną, ilgių santykį drobėje arba marmuro luite?“ Pirmasis klausimas apie „objektyvias“ proporcijas – atsakymas į jį glūdi pačiame kūrybos procese; šį klausimą kelti ir į jį atsakyti galima tik tuomet, kai proporcijų teorija sutampa ar bent jau yra pavaldi konstravimo teorijai.

Taigi „žmogaus matmenų teoriją“ galima plėtoti trimis iš esmės skirtingais būdais. Šios teorijos tikslas galėjo būti nustatyti „objektyvias“ proporcijas, nekreipiant dėmesio į jų santykį su „techninėmis“ proporcijomis, arba – „technines“ proporcijas, nekreipiant dėmesio į jų santykį su „objektyviomis“ proporcijomis, arba

galima buvo atsisakyti ir vienos, ir kitos alternatyvos, ir, pavyzdžiui, „technines“ ir „objektyvias“ proporcijas sutapatinti.

Šis paskutinis būdas grynuoju pavidalu buvo įkūnytas tik vieną kartą: Egipto dailėje.[1]

„Techninių“ ir „objektyvių“ matmenų nesutapimą lemia trys sąlygos, tačiau Egipto dailė – išskyrus kelias trumpalaikes išimtis, atsiradusias dėl ypatingų aplinkybių, – visas jas iš esmės anuliavo ar, tiksliau, visiškai ignoravo. Pirma – tą faktą, kad kiekvienas kūno judesys keičia ir judančios galūnės, ir kitų kūno dalių matmenis; antra – tai, kad, turint galvoje normalaus regėjimo savybes, dailininkas objektą mato iš tam tikros perspektyvos; trečia – tai, kad ir žiūrovas baigtinį kūrinį mato iš perspektyvos, kurią, jei tik ji yra pakankamai ryški (pvz., kai skulptūra yra virš akių lygio), reikia kompensuoti sąmoningai nukrypstant nuo objektyviai teisingų proporcijų.

Nė viena šių sąlygų netinka Egipto menui. Iš principo atsisakyta „optinių patikslinimų“, koreguojančių žiūrovo įspūdį (*temperaturae*, nuo kurių, anot Vitruvijaus, priklauso „euritminis“ kūrinio poveikis). Figūrų judesiai ne organiški, o mechaniški, t.y. juos sudaro grynai lokaliniai atskirų kūno dalių padėties pakeitimai, nekeičiant nei kūno formos, nei jo matmenų. Šioje fazėje sąmoningai atsisakyta net perspektyvos (taip pat ir modeliavimo, kai šešėliavimu siekiama to paties, ko perspektyviniame vaizdavime – brėžiniu). Nei tapyba, nei reljefas nepapildė plokštumos įsivaizduojamu tūriu, kurio reikalauja optinis natūralizmas (σχιαγραφια), ir dėl to Egipto tapyba ir reljefas stilistiškai nesiskiria vienas nuo kito; o skulptūra atsisakė iliuzinio trimačių tūrių suplokštinimo, kurio reikalauja Hildebrando *Reliefhaftigkeit* principas. Vadinasi, skulptūroje, kaip ir tapyboje bei reljefe, objektas vaizduojamas tokiu aspektu, kuris, griežtai kalbant, yra visai ne *aspectus* („vaizdas“), o geometrinis planas. Visos žmogaus figūros dalys išdėstomos taip, kad matytume arba tik frontalią jų projekciją, arba tik

[1] Ir tam tikru mastu stilistiškai analogiškoje Azijos bei archajinėje graikų dailėje.

gryną profilį.[2] Tai pasakytina ir apie apvaliąją skulptūrą, ir apie dvimatę dailę, skirtumas tik tas, kad apvalioji skulptūra, naudojanti daugiabriaunius luitus, mums pilnai atskleidžia visas paviršių projekcijas, tačiau skyrium vieną nuo kitos; o dviejų matavimų dailė jas atskleidžia nepilnai, tačiau viename atvaizde: galvą ir kojas ji vaizduoja tik profiliu, o krūtinę ir rankas – tik iš priekio.

Baigtiniuose skulptūros kūriniuose (kurių visos formos suapvalintos) ši geometrinė savybė, primenanti architekto planą, nėra tokia akivaizdi kaip paveiksluose ir reljefuose, tačiau iš daugelio nebaigtų darbų sužinome, kad net skulptūroje galutinę formą lemia pirminis geometrinis planas, darbo pradžioje apmestas akmens luito paviršiuje. Matome, kad ant vertikalių luito paviršių dailininkas nubraižė keturis atskirus brėžinius (retkarčiais pridėdamas penktą, bendro plano brėžinį, aptinkamą ant viršutinio horizontalaus paviršiaus)[3]; po to iškirto figūrą ir nereikalingą akmens masę pašalino taip, kad formą sąlygotų nuolaidžiai sujungtų stačiabriaunių plokštumų sistema; galiausiai jis nugludino darbo eigoje susidariusius aštrius kampus (17 il.). Greta tokių nebaigtų darbų rastas skulptoriaus darbinis piešinys, papirusas, anksčiau buvęs Berlyno muziejuje, kuris dar aiškiau iliustruoja Egipto skulptorių darbo metodą, panašų į mūrijimą: skulptorius, tarsi projektuodamas namą, nubraižė sfinkso frontaliąją, bendro plano ir profilinę

[2] Kalbant apie tapybą ir reljefą, didesnių išimčių matyti kūno dalyje virš klubų, tačiau net ir čia nesusiduriame su tikra perspektyva, t.y. natūralistiniu „judančios“ kūno dalies pateikimu; veikiau stebime grafinį perėjimą nuo frontalaus krūtinės vaizdo prie šoninio kojų vaizdo – ši forma atsiranda kone savaime du skirtingus vaizdus sujungus kontūrais. Beje, graikų dailėje šią grafinę konfigūraciją pakeitė forma, išreiškianti pasisukimą, kitaip tariant, nuoseklų perėjimą iš vienos „būsenos“ į kitą: kaip graikų mitologija puoselėjo metamorfozę, taip graikų dailė pabrėžė tuos pereinamuosius – arba, kaip pasakytų Aristoksenas, „kritinius“ – judesius, kuriuos mes įpratę vadinti *contrapposto*. Tai ypač matyti pusiau gulinčiose figūrose; plg. kad ir Egipto žemės dievą Kebą su ant žemės nublokštomis Gigantų figūromis „Antrosios Atėnės šventyklos“ frontone.

[3] Plano projekcija būtina tuomet, kai svarbiausi figūros matmenys yra ne vertikalūs, o horizontalūs, t.y. kai vaizduojami gyvūnai, sfinksai, pusiau gulinčios žmogaus figūros ar kelių figūrų grupės.

(pastarosios išliko tik dalis) projekcijas taip, kad net ir šiandien pagal tą schemą būtų galima iškalti figūrą (18 il.).[4]

Tokiu būdu Egipto proporcijų teorija galėjo natūraliai išvengti sprendimo, ar ji siekianti „objektyvių“, ar „techninių“ matmenų, ar ji esanti antropometrija, ar konstravimo teorija: akivaizdu, kad ji buvo sykiu ir viena, ir kita. Nustatyti „objektyvias“ siužeto proporcijas, t.y. jo aukštį, plotį ir gylį paversti išmatuojamais dydžiais, yra ne kas kita, kaip nustatyti matmenis remiantis frontaliąja, šonine ir bendro plano projekcijomis. O kadangi egiptietiškas vaizdavimas apsiribojo šiomis trimis projekcijomis (skirtumas tik tas, kad skulptorius jas sugretindavo, o dvimatės dailės meistras – sujungdavo), „techninės“ proporcijos neišvengiamai sutapo su „objektyviomis“. Santykiniai gamtos objekto matmenys, išreikšti frontaliąja, šonine ir bendro plano projekcijomis, neišvengiamai sutapo su santykiniais dirbtinio daikto (*artefact*) matmenimis: jei Egipto dailininkas nusprendė visą žmogaus figūros ilgį suskirstyti į 18 ar 22 padalas ir, be to, žinojo, kad pėdos ilgis siekia 3 ar 3 $^1/_2$ tokios padalos, o blauzdos – 5 padalas[5], jis taip pat žinojo, kokius dydžius turėjo pažymėti ant tapomos plokštumos ar akmens luito paviršiaus.

Iš daugelio mus pasiekusių pavyzdžių[6] žinome, jog egiptiečiai, vaizduodami ne tik žmones, bet ir gyvūnus, kurių vaidmuo Egipto dailėje buvo labai svarbus, naudodavo tinklelį, kuriuo akmens ir

[4] *Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen*, XXXIX, 1917, sk. 105 t. (Borchardt).

[5] Dalijimas į aštuoniolika kvadratėlių būdingas „ankstyvajam kanonui“, o į dvidešimt du – „vėlyvajam“. Tačiau abiejuose kanonuose neatsižvelgiama į viršutinę galvos dalį (dalį virš *os frontale* „ankstyvajame“ kanone ir dalį virš plaukų linijos – „vėlyvajame“), nes šukuosenų ir galvos apdangalų įvairovė čia reikalavo tam tikros laisvės. Žr. H. Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, Leipzig, 1919, II, p. 236, n. 105, ir ypač išsamų C.C. Edgaro straipsnį „Remarks on Egyptian ‚Sculptors' Models‘“, *Recueil de travaux relatifs à la philologie...égyptienne*, XXVII, p. 137 ir t.; taip pat plg. to paties autoriaus įvadą leid. *Catalogue Général des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire*, XXV, *Sculptors' Studies and Unfinished Works*, Cairo, 1906.

[6] Ypač daug jų Kairo muziejuje; taip pat žr. įdomų Ptolemajo I sieninės tapybos ciklą Hildesheimo „Pelizaeus“ muziejuje.

sienos paviršių tiksliai padalydavo vienodais kvadratėliais.[7] Šio tinklelio paskirtį geriau suvoksime palyginę jį su apgaulingai panašia kvadratėlių sistema, kuria naudojasi dabartiniai dailininkai, norėdami perkelti kompoziciją iš mažesnio paviršiaus į didesnį (*mise au carreau*). Iš tiesų ši procedūra remiasi parengiamuoju piešiniu – visiškai nepriklausomu nuo kvadratūros, – ant kurio vėliau laisvai pasirinktose vietose pažymimos horizontalios ir vertikalios linijos, tuo tarpu egiptiečio dailininko tinklelis yra pirmesnis už brėžinį ir iš anksto lemia galutinį rezultatą. Egiptietiškas tinklelis, kurio svarbesnės linijos visuomet susijusios su tam tikrais žmogaus kūno taškais, tapytojui ar skulptoriui iškart nurodo, kaip komponuoti figūrą: iš pat pradžių dailininkas žino, kad kulkšnis turi būti ant pirmos horizontalios linijos, kelis – ant šeštos, pečiai – ant šešioliktos ir taip toliau (1 pav.).

Trumpai tariant, egiptietiškas tinklelis naudojamas ne vaizdui perkelti, o konstruoti, jis taikomas nustatant matmenis ir apibrėžiant judesį. Kadangi tokie veiksmai kaip žingsnis pirmyn ar posūkis atgal buvo vaizduojami tik stereotipiškai keičiant kūno padėtį, o ne anatomiją, net judesį buvo galima nustatyti pagal grynai kiekybinius duomenis. Pavyzdžiui, buvo sutarta, kad puolančios figūros žingsnio ilgis (matuojant nuo vienos pėdos pirštų galiukų ligi kitos) turėtų siekti 10 1/2 padalos, o ramiai stovinčios – jau tik 4 1/2 arba 5 1/2 padalos.[8] Neklysime teigdami, jog egiptietis dailininkas, ketindamas pavaizduoti stovinčią, sėdinčią ar žengiančią figūrą ir įvaldęs šią proporcijų sistemą bei nustatęs figūros dydį, iš anksto žinojo, koks bus rezultatas.[9]

Egipto proporcijų teorija aiškiai atspindi egiptiečių *Kunstwollen*, nukreiptą ne į kintamumą, o į pastovumą, ne į gaivališką da-

[7] Edgar, *Catalogue*, p. 53; taip pat plg. A. Erman, in *Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen*, XXX, 1908, p. 197 ir t.

[8] Plg., pavyzdžiui, E. Mackay publikaciją *Journal of Egyptian Archaeology*, IV, 1917, il. XVII. Tačiau kitais atžvilgiais Mackay straipsnis, mano galva, stokoja Edgaro veikalams būdingo solidumo.

[9] Ir priešingai, visos figūros dydį lemia vieno tinklelio kvadratėlio dydis, todėl iš mažiausio tokio tinklelio fragmento egiptologai gali rekonstruoti visą figūrą.

barties simbolizavimą, o į belaikės amžinybės realizavimą. Periklio laikų dailininkas, kurdamas žmogaus figūrą, siekė ją pripildyti tariamos, tačiau aristoteliškąja prasme „aktualios" gyvybės; ši figūra tėra atvaizdas, atspindintis organišką žmogaus paskirtį. Egiptietis, kurdamas žmogaus figūrą, siekė ją pripildyti tikros, tačiau aristoteliškąja prasme tik „potencialios" gyvybės; ši figūra yra patikimesnė žmogaus formos, o ne jo paskirties, replika. Tiesą sakant, mes žinome, kad Egipto memorialine skulptūra buvo siekiama ne pakartoti savarankišką gyvenimą, o tarnauti kito gyvenimo, dvasios Ka gyvenimo medžiaginiam substratui. Graikams plastinis atvaizdas įamžina kažkada gyvenusį žmogų; egiptiečiams – kada nors atgimsiantį kūną. Graikams dailės kūrinys egzistuoja estetinės idealybės, egiptiečiams – maginės realybės plotmėje. Pirmieji dailininko uždaviniu laiko imitaciją (μίμησις); antrieji – rekonstrukciją.

Dar sykį grįžkime prie sfinkso skulptūros parengiamojo piešinio. Čia panaudoti mažiausia trys skirtingi tinkleliai, – tiek jų prireikė dėl to, kad šis sfinksas, tarp letenų laikantis mažą deivės figūrėlę, sukomponuotas iš trijų heterogeninių (nevienalyčių) dalių, kurių kiekvienai reikalinga savita konstravimo sistema: tai liūto kūnas, kurio proporcijos atitinka kanoną, taikomą šiai gyvūnų rūšiai; žmogaus galva, padalyta pagal vadinamąją „karališkųjų galvų" schemą (vien tik Kaire išlikę per keturiasdešimt pavyzdžių); ir maža deivė, kuriai pritaikytas įprastinis dvidešimt dviejų kvadratėlių kanonas, skirtas visai žmogaus figūrai.[10] Tad būtybė, kurią rengiamasi pavaizduoti, yra tik „rekonstrukcija", sudaryta iš trijų dėmenų, kurių kiekvienas suvokiamas ir matuojamas taip, lyg jis stovėtų skyrium. Net ir privalėdamas sujungti tris nevienalyčius elementus į vieną atvaizdą, egiptietis dailininkas nemanė, kad būti-

[10] Būtent šis „konkretus nukrypimas nuo kitų tinklinių piešinių" Berlyno Sfinkso papirusą daro ypač reikšmingą: tai, kad buvo panaudotos trys skirtingos proporcijų sistemos – šią anomaliją nesunkiai paaiškina faktas, jog vaizduojamasis organizmas yra ne vienalytis, o daugialytis, – galutinai įrodo, kad egiptietiška lygių kvadratėlių sistema buvo ne perkėlimo metodas, o kanonas. Siekdami tik *mise au carreau*, menininkai visuomet naudoja vienodas groteles.

na modifikuoti tris griežtas proporcijų sistemas vien dėl organiškos vienovės, kuri graikų dailėje pasireiškia net Chimerose.

II

Iš to, kas pasakyta ankstesniuose paragrafuose, galime numanyti, kad klasikinė graikų dailė turėjo visiškai išsivaduoti iš egiptietiškos proporcijų sistemos. Archajinės graikų dailės principai vis dar buvo panašūs į egiptiečių principus; tačiau klasikinis stilius buvo pranašesnis už archajinį, nes teikė meninę vertę būtent tiems veiksniams, kuriuos egiptiečiai ignoravo arba neigė. Klasikinė graikų dailė atkreipė dėmesį į organiškame judesyje kintančius matmenis, į regėjimo procesų sąlygotą perspektyvą ir į būtinybę atskirais atvejais „euritminėmis“ priemonėmis koreguoti optinį stebėtojo įspūdį.[11] Vadinasi, graikai negalėjo remtis tokia proporcijų sistema, kuri, apibrėždama „objektyvius“ matmenis, kartu griežtai reglamentavo ir „technines“ proporcijas. Proporcijų teorija jiems buvo priimtina tik tiek, kiek ji leido dailininkui laisvai keisti ir sieti „objektyvius“ matmenis, – žodžiu, tik tiek, kiek ji apsiribojo antropometrija.

Štai kodėl apie graikų proporcijų teoriją, jos raidą ir taikymą klasikiniais laikais turime daug mažiau tikslios informacijos negu

[11] Plg. dažnai cituojamą pasakojimą apie Fidijaus „Atėnę“, kurios apatinė kūno dalis, nors „objektyviai“ ir per trumpa, skulptūrą pastačius gerokai aukščiau akių lygio vis dėlto atrodė esanti „taisyklinga“ (J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen*, Leipzig, 1868, nr. 772). Taip pat labai įdomus rečiau pastebimas fragmentas iš Platono *Sofisto*, 235E/236A: Οὔχουν ὅσοι γε τῶν μεγάλων πού τι πλάττουσιν ἔργων ἢ γράφουσιν. εἰ γὰρ ἀποδιδοῖεν τὴν τῶν χαλῶν ἀληθνὴν συμμετρίαν, οἶσθ ὅτι σμιχρότερα μὲν τοῦ δέοντος τὰ ἄνω, μείζω δὲ τὰ χάτω φαίνοιτ᾽ ἂν διὰ τὸ τὰ μὲν πόρρωθεν, τὰ δ᾽ ἐγγύθεν ὑφ᾽ ἡμῶν ὁρᾶσθαι. ἆρ᾽ οὐν οὐ χαίρειν τὸ ἀληθὲς ἐάσαντες οἱ δημιουργοὶ νῦν οὐ τὰς οὔσας συμμετρίας, ἀλλὰ τὰς δοξούσας εἶναι χαλὰς τοῖς εἰδώλοις ἐναπεργάζονται; H.N. Fowler vertimas į anglų kalbą, *Plato* (Loeb Classical Library), II, p. 335: „Ne vien kuriantys kokią didelę skulptūrą ar paveikslą [taiko „iliuziją“]. Mat jeigu jie norėtų perteikti tikrąsias gražių formų proporcijas, viršutinės dalys, kaip žinai, atrodytų mažesnės, o apatinės – didesnės, negu yra iš tikrųjų, nes viršutines dalis matome iš toliau, o apatines – iš arčiau... Argi ne todėl menininkai nepaiso tiesos ir savo kūriniuose įkūnija ne tikrąsias proporcijas, o tas, kurios gražiai atrodo?“

apie egiptiečių sistemą. Kadangi „techniniai“ ir „objektyvūs“ matmenys nebėra tapatūs, kūriniuose tiesiogiai nebegalima įžvelgti jokios sistemos ar sistemų[12]; tačiau šiek tiek informacijos galima rasti literatūriniuose šaltiniuose, dažnai susijusiuose su Polikleitu – klasikinės graikų antropometrijos tėvu ar bent jau apibendrintoju.[13]

Galeno veikale *Placita Hippocratis et Platonis*, pavyzdžiui, skaitome: τὸ δὲ κάλλος οὐκ ἐν τῇ τῶν στοιχείων, ἀλλ᾽ ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρία συνίσταθαι νομίζει [Χρύσιππος], δακτύλου πρὸς δάκτυλον δηλονότι καὶ συμπάντων αὐτῶν πρός τε μετακάρπιον καὶ καρπόν, καὶ τούτων πρὸς πῆχυν, καὶ πήχεως πρὸς βραχίονα, καὶ πάντων πρὸς πάντα, καθάπερ ἐν τῷ Πολυκλείτου κανόνι γέγραπται.[14] „Chrisipas... mano, kad grožį sudaro ne elementai, o harmoninga dalių proporcija, vieno piršto santykis su kitu, visų pirštų santykis su plaštaka, plaštakos – su riešu, šių dviejų – su dilbiu, dilbio – su visa ranka, žodžiu, visų dalių tarpusavio santykis, kaip pasakyta Polikleito kanone.“

Pirma, ši ištrauka patvirtina ankstesnę mūsų prielaidą, kad Polikleito „kanonas“ buvo grynai antropometrinio pobūdžio, t.y. kad jo tikslas nėra padėti kompoziciškai apdoroti akmens luitus ar sienos paviršius, o tik nustatyti „objektyvias“ vidutinio žmogaus proporcijas: „techniniams“ matavimams jis tikrai nedarė poveikio. Laikydamasis šio kanono dailininkas neprivalėjo atsisakyti anatominių ar mimetinių variacijų, perspektyvos panaudojimo, ar net,

[12] Žymusis Oksfordo metrologinis reljefas (*Journal of Hellenic Studies*, IV, 1883, p. 335 ir t.) neturi nieko bendra su dailės proporcijų teorija, vienintelė jo paskirtis – standartizuoti vadinamuosius komercinius matus: 1 sieksnis (όργνία) = 7 pėdos (πόδες) = 2,07 m. Vadinasi, čia nemėginama proporcingai padalyti žmogaus figūrą, rodančią minėtus matavimo vienetus.

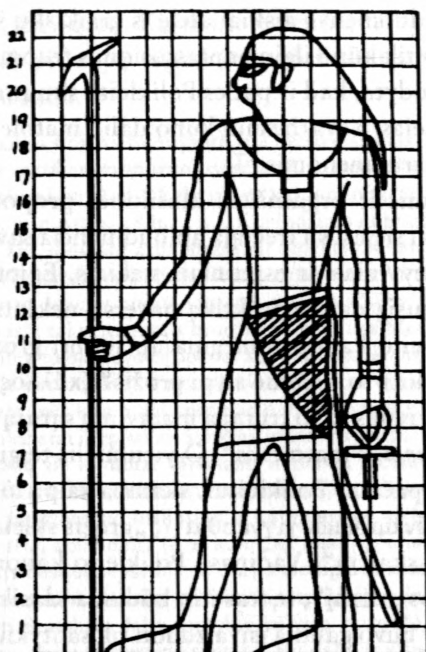
[13] Apie Vitruvijaus minimus proporcijų teoretikus – Melantijų, Pollisą, Demofilą, Leonidą, Eufranorą ir kt. – mes nežinome nieko, išskyrus jų vardus. Vis dėlto Kalkmannas (*Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst* [Berliner Winckelmannsprogramm, nr. 53], 1893, p. 43 ir t.) bandė kildinti Vitruvijaus teiginius apie matavimus iš Eufranoro kanono. Neseniai pasirodęs Foato straipsnis (*Journal of Hellenic Studies*, XXXV, 1914, p. 225 ir t.) mūsų žinių apie antikinę proporcijų teoriją iš esmės nepraturtino.

[14] Galen, *Placita Hippocratis et Platonis*, V, 3.

reikalui esant, figūros matmenų pritaikymo subjektyviam žiūrovo vizualiniam suvokimui (kaip tais atvejais, kai skulptorius pailgina viršutines aukštai stovinčios figūros dalis arba pastorina nuo žiūrovo trijų ketvirčių posūkiu nukreiptą veido pusę). Antra, Polikleito proporcijų teorijos principą Galenas apibūdina kaip, mes pasakytume, „organišką".

Kaip žinia, Egipto dailininkas teoretikas pirmiau nubraižydavo vienodų kvadratėlių tinklelį[15] ir tik po to jame pažymėdavo figūros kontūrus – nesukdamas galvos, ar tinklelio linijos atitinka svarbiausias kūno dalių jungtis, ar ne. Pavyzdžiui, „vėlyvajame kanone" (1 pav.) matome, kad horizontalės 2, 3, 7, 8, 9, 15 kerta visiškai nesvarbius taškus. Graikų dailininkas teoretikas pasirinko kitą kelią. Jis nepradeda nuo mechaniškai nubraižyto tinklelio, į kurį vėliau įtaikoma figūra; priešingai, jis pradeda nuo žmogaus figūros, padalydamas ją į liemenį, galūnes ir jų dalis, ir tik po to mėgina nustatyti, kaip šios dalys siejasi viena su kita ir su visuma. Tai, kad Polikleitas, anot Galeno, aprašo pirštų, pirštų ir plaštakos, plaštakos ir dilbio, dilbio ir rankos, o galiausiai kiekvienos galūnės ir viso kūno teisingas proporcijas, įrodo, jog klasikinė graikų proporcijų teorija atsisakė minties kūną konstruoti modulio pagrindu, tarsi iš mažų vienodų statybinių blokelių: ji siekė nustatyti atskirų kūno dalių, anatomiškai išskaidytų ir atskirtų viena nuo kitos, ir viso kūno santykį. Vadinasi, Polikleito kanono esmę atspindi ne mechaniško tapatumo, o organiško išskaidymo principas; būtų visai neįmanoma jo keliamus reikalavimus suderinti su kvadratėlių tinkleliu. Jei norime suvokti neišlikusios graikų teorijos savitumą, turime jo ieškoti ne egiptiečių proporcijų sistemoje, o toje sistemoje, pagal kurią matuojamos figūros Albrechto Dürerio traktato apie žmogaus proporcijas pirmojoje knygoje (7 pav.).

[15] Pati padala lygi aukščiui nuo pado iki kulkšnies viršaus [ir neseniai apibrėžta kaip 1 „kumštis" arba 1 $^1/_3$ „delno pločio" (žr. Iversen, cit. p. 8)]. Tačiau šios padalos santykis su atskirų kūno dalių matmenimis, net ir su pačios pėdos ilgiu, įvairuoja; tiesą sakant, galima suabejoti, ar apskritai buvo keliamas tikslas nustatyti tokį santykį. „Ankstyvajame" kanone pėdos ilgis paprastai lygus 3 padaloms (beje, plg. Edgar, *Travaux*, p. 145), „vėlyvajame" – beveik 3 $^1/_2$ ir t.t.



1. Egipto meno „vėlyvasis kanonas“, pagal *Travaux relatifs à la philologie et archéologie égyptiennes*, XXVII, 905, p. 144

Visi šių figūrų matmenys išreikšti paprastosiomis viso ilgio trupmenomis, o paprastoji trupmena iš tikrųjų yra vienintelis matematinis simbolis, tinkamas „proporcingų dydžių santykiams“ reikšti. Galeno pateikta ištrauka rodo, kad ir Polikleitas mažesniosios dalies dydį nuosekliai žymėjo jos ir didesniosios dalies, arba viso dydžio, trupmena ir nė nemanė matmenis reikšti nekintamo *modulus* kartotiniais. Būtent šis metodas – matmenis sieti tiesiogiai ir išreikšti vieną kitu, o ne suprastinti atskirai ir suvesti į vieną neutralų skaičių ($x = {}^{y}/_{4}$, o ne $x = 1$, $y = 4$) – akimirksniu atskleidžia klasikinei teorijai būdingą *Vergleichlichkeit Eins gegen dem Andern* (Dürer). Neatsitiktinai Vitruvijus, vienintelis senovės autorius, mums palikęs skaičiais išreikštų duomenų apie žmogaus

proporcijas (šie duomenys aiškiai atėję iš graikiškų šaltinių), proporcijas išreiškia tik kūno ilgio paprastosiomis trupmenomis[16], na, o šiandien jau įrodyta, kad ir paties Polikleito skulptūros „Doriforas“ („Ieties nešėjas“) svarbesnių kūno dalių matmenis galima išreikšti tokiomis trupmenomis.[17]

Antropometrinis ir organiškas klasikinės proporcijų teorijos pobūdis tiesiogiai siejasi su trečiąja apibūdinančia savybe – jos akivaizdžiai normatyviniais ir estetiniais siekiais. Egipto sistema tesiekia nusistovėjusią darbo praktiką paversti nekintama formule, tuo tarpu Polikleito kanonas mėgina apčiuopti grožį. Galenas jį labai taikliai vadina to, „kame slypi grožis“ (χάλλος συνίσταθαι), apibrėžimu. Vitruvijus savo trumpą matavimų sąrašą pateikia kaip „*homo bene figuratus* matmenis“. O vienintelis teiginys, neabejotinai priklausęs pačiam Polikleitui, skamba taip: τὸ γὰρ εὖ παρὰ μιχρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν γίγνεσθαι[18], „grožis skleidžiasi palengva, per daugybę skaičių“. Vadinasi, Polikleito kanonu siekta įgyvendinti estetikos „dėsnį“, ir, kas itin būdinga klasikinei mąstysenai, tokį „dėsnį“ buvo galima įsivaizduoti tik santykių, išreiškiamų

[16] Šį faktą pagrįstai pabrėžė Kalkmannas (op. cit.) kritikuodamas tuos, kurie Galeno veikalo ištraukoje linkę įžiūrėti modulio sistemos aprašymą. Šiuos autorius tikriausiai suklaidino δάχτυλος (pirštas), kurį jie palaikė mato vienetu, nes jis yra mažiausia matuojamo kūno dalis.

Patogumo dėlei išvardysiu Vitruvijaus matus: a) veidas (nuo plaukų linijos iki smakro) = $^1/_{10}$ (viso ilgio); b) plaštaka (nuo riešo iki didžiojo piršto galiuko) = $^1/_{10}$; c) galva (nuo viršugalvio iki smakro) = $^1/_8$; d) nuo kaklo duobutės iki plaukų linijos = $^1/_6$; e) nuo kaklo duobutės iki viršugalvio = $^1/_4$; f) pėdos ilgis = $^1/_6$; g) dilbis = $^1/_4$; h) krūtinės plotis = $^1/_4$.

Be to, nurodoma, kad veidą sudaro trys lygios dalys (kakta, nosis ir apatinė veido dalis su burna ir smakru) ir kad stačias kūnas su išskėstomis rankomis telpa į kvadratą; o išžergtomis kojomis ir pakeltomis rankomis – į apskritimą, kurio centrą sudaro bamba. [Dėl minėtų nuorodų kosmologinės kilmės žr. F. Saxl, op. cit., p. 8].

Teiginiai (a) ir (c) akivaizdžiai prieštarauja teiginiams (d) ir (e), pagal kuriuos viršutinė kaukolės dalis siektų $^1/_{12}$, o ne $^1/_{40}$. Kadangi tik pastarasis matmuo gali būti teisingas, teiginių (d) ir (e) tekstai buvo iškraipyti. Štai kodėl renesanso teoretikai, pvz., Leonardo, šioje vietoje įvedė įvairias pataisas (plg. n. 83, p. 101).

[17] Kalkmann, op. cit., p. 36–37.

[18] E. Diels, in *Archäologischer Anzeiger*, 1889, nr. 1, p. 10.

trupmenomis, pavidalu. Klasikinė estetika, išskyrus Plotiną ir jo sekėjus, grožio principą tapatino su dalių tarpusavio ir visumos santykių harmonija.[19]

[19] Būtų pats laikas šioje vietoje aptarti tris mūsų diskusijai svarbias Vitruvijaus estetinės teorijos sąvokas: *proportio, symmetria* ir *eurhythmia*. Iš jų visų *eurhythmia* kelia mažiausiai sunkumų. Kaip jau ne kartą minėjome (plg. Kalkmann, op. cit., p. 9 ir t., n., taip pat p. 38 ir t., n.), ji grindžiama deramu „optinių patikslinimų" taikymu, kai, didinant arba mažinant objektyviai teisingus matmenis, panaikinami subjektyvūs dailės kūrinio iškraipymai. Anot Vitruvijaus, I, 2, *eurhythmia* yra „venusta species commodusque aspectus" (t.y. „maloni išvaizda ir tinkamas aspektas"; tai skiriamasis bruožas to, ką Filas Mechanikas (cituojamas Kalkmanno) vadina τὰ ὁμόλογα τῇ ὁράσει καὶ εὔρυθμα φαινόμενα, – to, „kas akiai atrodo malonu ir euritmiška". Pavyzdžiui, architektūroje storinamos kampinės peripterio kolonos, nes kitaip dėl apšvietimo jos atrodytų plonesnės už kitas; arba kreivinami stilobatai ir epistilai. Sunkiau nustatyti *proportio* ir *symmetria* skirtumą, kadangi abu šie terminai vartojami ir dabar, tačiau jų reikšmė iš esmės pakitusi. Remiantis Vitruvijaus vartosena, man regis, *symmetria* („simetrija" pirmykšte prasme) su *proportio* susijusi taip, kaip normos apibrėžimas – su normos diegimu. *Symmetria*, apibūdintą (I, 2) kaip „ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus" („atitinkama harmonija, vyraujanti tarp kūrinio dalių, ir metrinė analogija, atsirandanti iš atskirų dalių santykio su visu vaizdu"), būtų galima laikyti estetiniu principu: dalių tarpusavio santykis bei dalių ir visumos harmonija. Kita vertus, *proportio* (III, 1), apibūdinta kaip „ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio" („kūrinio *rata pars* [modulis, padala] ir visumos matavimų suderinimas"), yra specialus metodas, kuriuo remiantis, anot Dürerio, šie harmoningi santykiai taikomi praktikoje: architektas pasirenka modulį (*rata pars*, ἐμβάτης), kurį multiplikuodamas (IV, 3) gauna tikruosius kūrinio matmenų apskaičiavimus – panašiai kaip šių laikų architektas, nusprendęs suprojektuoti svetainę, kurios santykis 5 : 8, jos tikrus matmenis apibrėžia santykiu 18'9": 30' (18x9x30). Vadinasi, *proportio* nėra grožio sąlyga, o tik padeda grožį įgyvendinti. Beje, Vitruvijaus dėstymas yra labai nuoseklus, *proportio* nuolat apibūdinama kaip simetrijos pagrindas, tačiau sykiu tvirtinama, kad *proportio* būtina „derinti prie simetrijos" (*„universaeque proportionis ad symmetriam comparatio"*). Trumpai tariant, *proportio* – tiksliausias šio termino vertimas būtų „dydžio nustatymas" – yra architektūros technikos metodas, kuris klasikiniu požiūriu vaizduojamajai dailei nėra itin reikšmingas. Visiškai suprantama, kodėl Vitruvijus žmogaus proporcijas apžvelgia ne skyriuje apie *proportio*, o skyriuje apie *symmetria*, ir kodėl, kaip jau minėjau, proporcijas jis išreiškia ne modulio kartotiniais, o kūno ilgio trupmenomis. Modulis, *commodulatio*, jam atrodo naudingas tik kaip praktinio matavimo metodas; kita vertus, „tinkamą" matmenų „harmoniją", nustatytiną pirmiau už *commodulatio*, jis įsivaizduoja kaip santykius (išreiškiamus trupmenomis), kurie išvedami iš organiško paties kūno (arba, šiuo atveju, pastato) padalijimo. Žr. taip pat Kalkmann, op. cit., p. 9, n. 2: „*Proportio* veikia tik mo-

Tad nepaslankiam, mechaniškam, statiškam, nusistovėjusiam Egipto amatininkų kodeksui klasikinė Graikija priešpriešino lanksčią, dinamišką, estetiškai pagrįstų santykių sistemą. Šis kontrastas aiškiai suvoktas jau antikiniais laikais. Savo pirmosios knygos devyniasdešimt aštuntajame skyriuje Diodoras Sicilietis pasakoja tokią istoriją: senų senovėje (t.y. šeštajame amžiuje pr. Kr.) du skulptoriai, Teleklis ir Teodoras, kulto apeigoms padarė dviejų dalių statulą. Teleklis savo dalį ruošė Same, o Teodoras – Efese; jas sudėjus, abi tobulai atitiko viena kitą. Toks darbo metodas, kaip teigiama pasakojime, buvo paplitęs ne Egipte, o Graikijoje. Mat egiptiečiai, skirtingai nei graikai, nustatydavo skulptūros proporcijas ne iš regimosios patirties (ἀπὸ τῆς χατὰ τὴν ὅρασιν φαντασίας), o iš karto (τὸ τηνιχαῦτα) apskaičiuodavo dalių matmenis, nuo didžiausios iki mažiausios[20], kai tik akmenys karjere būdavo suskaldyti, aptašyti ir paruošti. Egipte, kaip pasakoja Diodoras, kūno sąrangą[21] dalydavo į 21¹/₄ lygios dalies[22]; tad nusprendę, kokio dydžio bus daroma figūra, dailininkai galėdavo pasiskirstyti darbus ir atlikti juos net būdami skirtingose vietose, ir vis tiek tiksliai sujungdavo dalis.

---

duliu, *rata pars*, paremtą konstravimą. *Symmetria* yra papildomas veiksnys: dalys tarpusavyje turi būti gražiai ir tinkamai susietos – tai reikalavimas, kurio *proportio* savaime nekelia"; toliau A. Jolles, *Vitruvs Aesthetik* (disert., Freiburg, 1906), p. 22 ir t.

[20] Esama įstabaus panašumo tarp šio apibūdinimo ir Izaijo knygos 44, 12, kur aprašoma (Asirijos–Babilonijos) „stabų dirbėjo" veikla: „Dailidė tašo medį, matuoja, užbraukdamas raudona kreida, apdailina, apvaliai nuskrieja, daro vyro paveikslą kaip dailų žmogų..."

[21] Pažymėtina, jog kalbėdamas apie graikus Diodoras sako σνμμετρία („harmoninga proporcija"), o apie egihptiečius – χατασχενή („sąranga", „statinys").

[22] Čia įsivėlė nedidelė klaidelė, nes iš viso yra dvidešimt dvi padalos. Tačiau pats principas suvoktas gana teisingai, ypač tai, kad viršugalviui palikta šiek tiek vietos (ketvirtis). Taip pat vertėtų atkreipti dėmesį į tai, jog Diodoras kaip tikras dailės istorikas įžvelgia stilistinį Egipto dailės ir archajinės Graikijos dailės gimininingumą ir kartu abi laiko klasikinio stiliaus priešingybėmis. Plg. taip pat ankstesnįjį skyrių, kuriame kalbama apie mitinį graikų skulptūros pradininką: τόν τε ῥυθμὸν τῶν ἀρχαίων χατ' Αἴγυπτον ἀνδριάντων τὸν αὐτὸν εἶναι τοῖς ὑπὸ Δαιδάλου χατασχευασθεῖσι παρὰ τοῖς Ἕλλησι.

Tikėsime šia sąmojinga istorija ar ne, šiaip ar taip, jos autorius puikiai suvokė ne tik tai, kuo skiriasi Egipto dailė nuo klasikinės Graikijos dailės, bet ir kuo skiriasi Egipto proporcijų teorija nuo klasikinės Graikijos proporcijų teorijos. Diodoro pasakojimas svarbus ne todėl, kad patvirtina Egipto kanono egzistavimą, o todėl, kad akcentuoja neprilygstamą jo vaidmenį kuriant dailės kūrinius. Net ir pats tobuliausias kanonas nebūtų padėjęs dviem dailininkams atlikti tai, kas pasakojama apie Teleklį ir Teodorą, jeigu „techninės“ dailės kūrinio proporcijos skirtųsi nuo „objektyvių“ kanono taisyklių. Penktajame amžiuje, ką jau kalbėti apie ketvirtąjį, du graikų skulptoriai, net ir smulkiausiai aptarę, kokios proporcijų sistemos laikysiąsi ir kokio dydžio skulptūrą kalsią, jos dalių nebūtų galėję dirbdinti skyrium vieną nuo kitos: net ir griežtai laikydamiesi sutarto matavimų kanono, jie laisvai komponuotų formas.[23] Tačiau vargu ar kontrastas, kurį siekia išryškinti Diodoras, galėtų reikšti, kaip ligi šiol buvo manoma, jog graikai, priešingai negu egiptiečiai, neturėjo jokio kanono ir savo figūrų proporcijas nustatydavo „iš akies“[24] – jau nekalbant apie tai, kad Diodoras bent jau iš tradicijos privalėjo žinoti apie Polikleito bandymus. Jis, matyt, norėjo pabrėžti, kad egiptiečiams proporcijų kanonas leido iš anksto numatyti galutinį rezultatą (dėl to jį buvo galima taikyti „vietoje“, vos paruošus akmenį); o graikų manymu, be kanono, reikėjo dar kai ko – vizualinio stebėjimo. Jis nurodo, kad egiptiečiui skulptoriui, kaip kokiam mūrininkui, pakako tik

[23] Privalome padaryti išimtį Jollesui, op. cit., p. 91 ir t., kuris šį pasakojimą sieja su dualizmu, neva glūdinčiu klasikinėje graikų dailėje, – dualizmu, kurį jis apibūdina kaip „simetrinės“ ir „euritminės“ dailės sampratų priešpriešą; anot jo, būtent „euritminė“ samprata remiasi κατὰ τὴν ὅρασιν φαντασία. Diodoro pasakojimas apie Teleklį ir Teodorą apskritai nekalba apie συμμετρία; tiesą sakant, συμμετρία sąvoką jis vartoja, kalbėdamas kaip tik apie tą, palyginti su Telekliu ir Teodoru, „modernų“ stilių, kuris, pasak Jolleso, yra būdingas ne-„simetrinei“, t.y. „euritminei“, dailės sampratai.

[24] Taip savajame Diodoro teksto vertime (1869) teigia Wahrmundas. Šį požiūrį pagrįstai atmetė Kalkmannas (op. cit., p. 38, n.) kaip neatitinkantį pačios συμμετρία sąvokos, savaime reiškiančios, jog dailės kūrinys nėra gaminamas tiesiog „iš akies“, jis priklauso nuo apibrėžtų matavimo normų.

matmenų savo darbui atlikti, jų laikydamasis, jis galėjo atgaminti, ar tiksliau, gaminti figūras bet kur ir iš kiek nori dalių; o graikų menininkas, priešingai, negalėjo iškart pritaikyti kanono akmenyje, o turėjo kartas nuo karto derintis prie χατὰ τὴν ὅρασιν φαντασία, t.y. „vizualinio suvokimo", atsižvelgti į vaizduojamo kūno organiškas savybes, menininkui prieš akis iškylančių perspektyvų įvairovę ir galbūt net ypatingas užbaigto kūrinio apžiūros sąlygas. Nereikia nė sakyti, kad dėl visų šių priežasčių kanoninė matavimo sistema, įdiegta praktikoje, įvairiai kinta ir transformuojasi.[25]

Kontrastas, kurį norima atskleisti Diodoro pasakojimu ir kuris čia iš tikrųjų atsiskleidžia nepaprastai gyvai, sietinas su „rekonstravimo" ir „imitavimo" (μίμησις) priešprieša, su dailės, visiškai paklūstančios mechaniniam ir matematiniam kodeksui, priešpriešа dailei, kurioje, nepaisant pagarbos taisyklei, vis dėlto lieka vietos iracionaliai meninei laisvei.[26]

III

Viduramžių dailės stilius (išskyrus galbūt brandžiosios gotikos laikotarpį), skirtingai nuo klasikinio antikos stiliaus, paprastai vadinamas „plokštuminiu" (*flächenhaft*). Tačiau, palyginti su Egipto menu, jį reikėtų vadinti tik „suplokštintu" (*verflächigt*). Egiptietiškos ir viduramžiškos „plokštumų" skirtumas yra tas, kad pirmuoju atveju gylio motyvai visiškai užgniaužiami, o antruoju – tik nuvertinami. Egiptietiški atvaizdai yra plokštuminiai, nes egiptietiška dailė vaizduoja tiktai tai, ką galima *de facto* pateikti plokštumoje; viduramžių atvaizdai atrodo plokštuminiai, nors viduram-

[25] Kalkmanno interpretacija, pagal kurią Diodoras čia turi omenyje tik „eurit-minius" *temperaturae*, man regis, yra pernelyg siaura.

[26] Todėl Leone Battista Alberti, kuris, kad ir kaip keista, irgi mini galimybę padaryti skulptūrą iš dviejų dalių dviejose skirtingose vietose (*Leone Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, sud. H. Janitschek [*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, XI], Vienna, 1877, p. 199), pripažįsta tokią galimybę tik tuomet, kai reikia tiksliai pakartoti jau egzistuojančią skulptūrą; šiuo pavyzdžiu jis nori pabrėžti savo paties išrasto perkėlimo metodo tikslumą, o ne iliustruoti originalios meninės kūrybos metodą.

žių dailė vaizduoja tai, ko negalima *de facto* pateikti plokštumoje. Egiptiečiai tyčia atsisako liemens ar galūnių trijų ketvirčių profilio ir įžambiųjų projekcijų, o viduramžių stilius, remdamasis laisvu antikiniu judesiu, pripažįsta ir viena, ir kita (tiesą sakant, trijų ketvirčių profilis yra taisyklė, o grynai šoninis ir grynai frontalus vaizdas – išimtis). Tačiau šiomis pozomis nebesiekiama sukurti tikros gilumos regimybę; kadangi atsisakyta optiškai veiksmingų modeliavimo ir šešėliavimo priemonių, šios pozos paprastai išreiškiamos linijiniais kontūrais ir plokščiais spalviniais plotais.[27] Viduramžių dailėje aptinkame įvairiausių formų, kurias grynai techniniu požiūriu būtų galima laikyti „perspektyvinėmis". Bet kadangi toks efektas išgaunamas ne optinėmis priemonėmis, jos formos mums nedaro „perspektyvos" įspūdžio įprastine to žodžio prasme. Pavyzdžiui, įžambiai pastatytos pėdos atrodo veikiau kybančios erdvėje negu matomos iš priekio; o trim ketvirčiais pasuktų pečių vaizdas plokštumoje primena išsikišusią kuprą.

Tokiomis aplinkybėmis proporcijų teorijai iškilo nauji uždaviniai. Viena vertus, kūno formų suplokštinimas buvo nesuderinamas su antikine antropometrija, kuri rėmėsi samprata, kad figūra egzistuoja kaip trimatis kūnas; kita vertus, nevaržomas šių formų paslankumas, klasikinės dailės paveldas, neleido naudotis sistema, kuri, kaip ir egiptietiška, iš anksto nustatytų ir „techninius", ir „objektyvius" matmenis. Tad viduramžiai susidūrė su tomis pačiomis pasirinkimo alternatyvomis, kaip ir klasikinė Graikija, tačiau buvo priversti pasukti priešinga kryptimi. Egiptiečių proporcijų teorija, sutapatindama „techninius" ir „objektyvius" matmenis, sugebėjo derinti būdingus antropometrijos bruožus ir konstravimo sistemos ypatybes; graikų proporcijų teorija, praradusi šią tapatybę, turėjo atsisakyti bandymų nustatyti „techninius" matmenis; viduramžių sistema atsisakė reguliuoti „objektyviuosius" matmenis: ji buvo priversta rūpintis vien plokštuminiu paveikslo

[27] Brandžiaisiais viduramžiais net ryškiai apšviestos ir šešėliuotos formos sustingsta į linijinius elementus.

aspektu. Egiptietiškas metodas buvo konstrukcinis, klasikinės antikos – antropometrinis, o viduramžių metodą būtų galima apibūdinti kaip scheminį.

Tačiau viduramžių proporcijų teorijoje išryškėja dvi skirtingos tendencijos. Jos neabejotinai panašios, nes abi grindžiamos planimetrinio schematizavimo principu; bet ir skirtingos, nes abi šį principą interpretuoja kitaip: išskirsime bizantinę ir gotikinę interpretacijas.

Bizantinėje proporcijų teorijoje, kuri, kaip ir visa bizantinė dailė, padarė didžiulę įtaką Vakarų pasauliui (žr. 19 il.), vis dar pastebimi klasikinės tradicijos pėdsakai, nes savo sistemos išeities tašku ji pasirinko organišką žmogaus kūno padalijimą; ši teorija pripažino kertinę tiesą, jog kūno dalys iš prigimties skiriasi. Tačiau ji buvo visiškai neklasikinė ta prasme, kad kūno dalių išmatavimus reiškė nebe paprastosiomis trupmenomis, o gruboku padalos, arba modulio, metodu. Kūno matmenys, turint galvoje jų vaizdą plokštumoje, – visa, kas neišsiteko plokštumoje, savaime suprantama, buvo ignoruojama, – buvo išreiškiami galvos, arba, tiksliau, veido ilgiais (itališkai *viso* arba *faccia*, taip pat dažnai vadinama *testa*)[28], o kūno ilgį paprastai sudaro devynios tokios padalos. Šitaip, pagal *Ato kalno tapybos vadovą*, veidui skiriama 1 padala, liemeniui – 3, kojos šlauniai ir blauzdai – po 2, viršugalviui – $^1/_3$ (= vienas nosies ilgis), pėdos aukščiui – $^1/_3$ ir gerklei – $^1/_3$[29]; manyta,

[28] Jau vien tai atspindi ano laiko nuotaikas. Klasikiniu požiūriu veido, pėdos, dilbio, plaštakos, piršto metrinės reikšmės buvo vienodai svarbios; tačiau nuo šiol matavimo vienetu pasirenkamas veidas, dvasinės išraiškos centras, „dėl jo reikšmingumo, grožio ir dalumo", kaip pasakys Averlino Filarete, įpusėjus penkioliktajam amžiui; žr. *Antonio Averlino Filaretes Traktat über die Baukunst*, sud. W. von Oettingen (*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, naujoji ser., III), Viena, 1890, p. 54.

[29] *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, sud. Godehard Schäfer, 1855, p. 82. Puikiuose Juliuso von Schlosserio parašytuose Ghiberti *Commentarii* (*Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, Berlin, 1912, II, p. 35) komentaruose nuskamba teiginys (Schlosserio pažymėtas klaustuku), jog pagal Ato kalno kanoną „pėdos aukštis" lygus vienai padalai; tai netikslumas, atsiradęs „pėdos aukštį"

jog pusė krūtinės pločio (įskaitant pečių liniją) yra 1 $^{1}/_{3}$ padalos, o vidiniai dilbio, rankos, ir plaštakos ilgiai – kiekvienas lygus 1 padalai.

Šios nuorodos gana panašios į pateiktąsias trecento pabaigos teoretiko Cennino Cennini, kurio pažiūros buvo tvirtai įsišaknijusios bizantiškoje kultūroje. Jo teiginiai tiksliai sutampa su Ato kalno kanonu, išskyrus tai, kad liemens ilgis (3 veido ilgiai) papildomai dalijamas dviem taškais ties pilvo įdauba ir bamba ir kad nėra tiksliai nustatyta, jog viršugalvio aukštis siekia $^{1}/_{3}$ padalos, o šį aukštį atėmus gaunamas tiktai 8 $^{2}/_{3}$ viso kūno ilgio. Nuo to laiko bizantinis 9 veido ilgių kanonas įsiliejo į vėlesnių laikų dailės teoriją ir tenai atliko svarbų vaidmenį iki pat septynioliktojo ir aš-

supainiojus su pėdos ilgiu „nuo kulkšnies iki pirštų", kuris, lygiai kaip ir pagal Cennini, prilygsta vienai padalai. Pėdos aukštis – taip pat kaip ir pagal Cennini – prilygsta nosies ilgiui, arba $^{1}/_{3}$ padalos, o tai kartu su kaklu ir viršugalviu (juodu irgi = po $^{1}/_{3}$) sudaro paskutinę devynių veido ilgių kūno padalą.

Ato kalno tapybos vadove pateikiamų nuorodų dokumentinė vertė, mano manymu, pastarųjų metų literatūroje nepakankamai vertinama. Nors mus pasiekęs leidimas yra palyginti nesenas ir (kaip liudija tokie pasakymai kaip τὸ νατουράλε) atskleidžia itališkų šaltinių įtaką, pagrindinis šio dokumento turinys, regis, remiasi brandžiųjų viduramžių praktika. Kad tai tinka skyriui apie proporcijas, rodo faktas, jog Ato kalno kanone nustatytus matmenis gali patvirtinti dvyliktojo, tryliktojo amžiaus ir net ankstesni (plg. toliau) bizantiniai ir bizantiški kūriniai. Tas pat pasakytina ir apie teiginius, kurių negalima kildinti iš klasikinės antikos, pavyzdžiui, apie kūno padalijimą į 9 veido ilgius (pagal Vitruvijų – 10); apie teiginį, kad viršugalvis yra lygus vienam nosies ilgiui arba $^{1}/_{27}$ kūno aukščio (pagal Vitruvijų – $^{1}/_{40}$); ir apie pėdos ilgiui skirtą vos $^{1}/_{9}$ (pagal Vitruvijų – $^{1}/_{6}$). Taigi, kadangi Cennini proporcijos visais šiais atžvilgiais atitinka Ato kalno kanoną, darytina išvada, kad ne Ato kalno kanonas remiasi itališkais šaltiniais, o kad Cennini išsaugojo bizantinę tradiciją.

Kita vertus, nenuneigsi, jog *Tapybos vadove* yra daug naujesnių, vakarietiškų elementų. Pavyzdžiui, nurodymuose, kaip iliustruoti dvyliktąjį „Apreiškimo" skyrių, dailininkui patariama vaizduoti „Kūdikėlį, dviejų angelų nešamą ant drobulės į aukštybes" (sud. Schäfer, p. 251), o tai, kiek man žinoma, yra Dürerio naujovė, pirmąkart panaudota jo medžio raižinyje B.71. [Vėliau L.H. Heydenreichas, „Der Apokalypsenzyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, VIII, 1939, p. 1 ir t., sugebėjo įrodyti, kad Bizantijos dailininkai su Dürerio „Apokalipse" susipažino per Holbeino medžio raižinius, sukurtus Naujojo Testamento 1523 metų Bazelio leidimui (Wolff).]

tuonioliktojo amžių[30] – kartais visiškai nekeičiamas, kaip Pomponijaus Gauricijaus atveju, kartais šiek tiek keičiamas, kaip Ghiberti ir Filarete atveju.

Aš neabejoju, jog šios sistemos, kurios matavimas pagrįstas skaičiavimu, ištakų reikia ieškoti Rytuose. Tiesa, labai abejotinas vėlyvojo renesanso šaltinis (Filanderis) romėnui Varonui[31] priskiria kanoną, kuris kūno ilgį dalija į 9 $^1/_3$ *teste* ir, regis, yra glaudžiai susijęs su lig šiol aptartomis sistemomis. Ir nors antikinėje dailės literatūroje neužtinkama jokių tokio kanono pėdsakų[32], o Polikleito ir Vitruvijaus teiginiai remiasi visiškai kitokia, t. y. paprastųjų trupmenų sistema; galima įrodyti, jog *Ato kalno tapybos vadove* ir Cennini *Traktate* atstovaujamos tradicijos pirmtakų būta Arabijoje. „Tyrųjų brolių“, devintajame ir dešimtajame amžiuje suklestėjusios arabų tyrinėtojų brolijos, raštuose randame proporcijų sistemą, kuri kūno matmenis išreiškia viena gana didele padala, arba moduliu[33], ir taip išpranašauja minėtąsias sistemas. Nors šio kanono šaltiniai galėjo remtis dar ir senesniais šaltiniais[34], jo šak-

[30] Minėtieji ankstyvojo renesanso kanonai cituojami Schlosserio, op. cit. ištraukoje. Norėčiau paminėti mažiau žinomus Francesco di Giorgio Martini *Trattato di architettura civile e militare* (sud. C. Saluzzo, Turin, 1841, I, p. 229 ir t.) teiginius, kurie yra įdomūs ta prasme, kad juose vis dar ryški planimetrinio schematizavimo tendencija. Kalbant apie vėlesnius laikus, be kita ko, galima paminėti Mario Equicola, Giorgio Vasari, Raffaele Borghini ir Danielį Barbaro; pastarasis autorius (*La pratica della prospettiva*, Venice, 1569, p. 179 ir t.) kartu su Vitruvijaus kanonu perduoda jo paties „išrastą“ kanoną, kuris nuo plačiai žinomo devynių *teste* tipo skiriasi tik tiek, kad $^1/_3$ *testa* daliai (t.y. vienam nosies ilgiui) suteikia modulio statusą ir pavadinimą *pollice* („nykštys“). Tuomet viršugalvis lygus 1 nykščiui, o pėdos ir kaklo aukščiai – po 1 $^1/_2$ nykščio. Taigi galutinė suma siekia 9 $^1/_3$ *teste*; kiti 8 *teste* dalijami įprastu būdu.

[31] Schlosser, op. cit., p. 35, n. Papildomas trečdalis paliekamas keliui ir todėl šis Pseudovarono kanonas kiek supanašėja su Ghiberti skirstymu: Ghiberti nustatytas šlaunies ilgis, įskaitant kelį, lygus 2 $^1/_2$ padalos, o atėmus kelį – 2 $^1/_6$ padalos; vadinasi, ir čia keliui paliekama $^1/_3$ padalos.

[32] Kalkmann, op. cit., p. 11.

[33] F. Dieterici, *Die Propädeutik der Araber*, Leipzig, 1865, p. 135 ir t. Tačiau čia sutartinė padala yra ne veido ilgis, o plaštakos „sprindis“, lygus $^4/_5$ veido ilgio.

[34] Remiantis žodiniu prof. Helmuto Ritterio tvirtinimu, iki šiol arabiškuose šaltiniuose nerasta jokių kitų nuorodų apie žmogaus kūno proporcijas. Tačiau

nys neturėtų siekti ankstesnių už vėlyvąjį helenizmą laikų, tai yra laikų, kada skaičių misticizmo fone, Rytų veikiamas, transformavosi ištisas pasaulėvaizdis; kada aritmetizavosi[35] senovės matematika, kaip ir visa kita, apleidusi konkretybę ir atsigręžusi į abstraktybę, matematika, kurios viršūnę ir galimybių ribą įkūnijo Diofantas Aleksandrietis.

Pats „Tyrųjų brolių" kanonas neturi nieko bendra su menine kūryba. Kaip „harmonistinės" kosmologijos sudedamoji dalis, jis neprivalėjo pateikti žmogaus figūros vaizdavimo metodo, jo tikslas – padėti suvokti beribę harmoniją, kuri, pasitelkusi skaičių ir muzikos santykius, sujungia visas kosmo dalis. Štai kodėl čia pateikti duomenys kalba ne apie suaugusį žmogų, o apie kūdikį, būtybę, kuri nėra svarbi dailėje, tačiau atlieka reikšmingą vaidmenį kosmologijoje ir astrologijoje.[36] Tačiau neatsitiktinai Bizantijos dailininkų studijinėje praktikoje buvo naudojama matavimo sistema, suformuluota visiškai kitu tikslu, o vėliau apskritai užmiršta jos kosmologinė kilmė. Nors ir paradoksalu, bet algebrinę ar aritmetinę matavimo sistemą, kūno matmenis suvedančią į vieną modulį, daug lengviau derinti su viduramžių schemine tendencija negu su klasikine paprastųjų trupmenų sistema.

„Trupmeninė" sistema padeda objektyviai suvokti žmogaus proporcijas, bet ne jų tinkamą vaizdavimą dailės kūrinyje; kanonas, kuris apibūdinamas santykiais, o ne konkrečiais dydžiais, dailininkui pateikia gyvą ir vienalaikę trimačio organizmo idėją, tačiau nenurodo metodo, kuriuo būtų galima tolydžio konstruoti dvimatį atvaizdą. Tuo tarpu algebrinė sistema, pati būdama „konstrukcinė", kompensuoja paslankumo ir gyvumo trūkumą. Tradiciškai žinodamas, kad pagrindinius kūno matmenis galima nustatyti dauginant tam tikrą padalą, dailininkas, pasitelkęs tokius *moduli*, kiek-

---

mus pasiekė nuorodos apie raidžių proporcijas; jos irgi grindžiamos modulio sistema, o ne paprastųjų trupmenų principu.

[35] M. Simon, *Geschichte der Mathematik im Altertum in Verbindung mit antiker Kulturgeschichte*, Berlin, 1909, p. 348, 357.

[36] Visatą valdančios jėgos, ypač žvaigždžių įtaka, kūdikį veikia betarpiškiau ir smarkiau negu suaugusį žmogų, kurio veiksmus lemia daugelis kitų salygų.

vieną figūrą gali tarsi surinkti paveikslo plokštumoje, padaryti tai labai greitai, net „nepakeitęs skriestuvo spindulio", bemaž neatsižvelgęs į organišką kūno struktūrą.[37] Šį scheminį grafinį plokštuminės braižybos meną bizantinė dailė išsaugojo ligi pat naujausiųjų amžių: Adolphe'as Didronas, pirmasis *Ato kalno tapybos vadovo* redaktorius, pats matė, kaip devynioliktojo amžiaus vienuoliai dailininkai vis dar naudojo metodą, pagal kurį skriestuvu pažymėdavo atskirus matmenis ir iš karto perkeldavo ant sienos.

Ilgainiui bizantinė proporcijų teorija net galvos dalių išmatavimus ėmė nustatinėti pagal modulinę sistemą, mato vienetu laikydama nosies ilgį (= $^1/_3$ veido ilgio). Pagal *Ato kalno tapybos vadovą* nosies ilgis lygus ne tik kaktos aukščiui ir apatinei veido daliai (tai atitinka Vitruvijaus kanoną ir daugumą kitų renesanso kanonų), bet ir viršugalvio aukščiui, atstumui nuo nosies galo iki akies kampučio bei kaklo ilgiui iki duobutės. Vertikalių ir horizontalių galvos matmenų pavertimas viena padala atvėrė kelią metodui, kuriame ypač aiškiai matyti viduramžių polinkis į planimetrinį schematizavimą, – metodui, pagal kurį ne tik matmenys, bet ir formos galėjo būti nustatomos *geometrico more*. Mat horizontalius ir vertikalius galvos matmenis išreiškus pastovaus dydžio, „nosies ilgio", kartotiniais, visumos išdėstymą buvo galima nustatyti pagal tris koncentrinius apskritimus, kurių centras yra tarpuakyje. Vidinis apskritimas, kurio spindulys lygus 1 nosies ilgiui, apibrėžia antakius ir skruostus; vidurinis, kurio spindulys lygus 2 nosies ilgiams, nustato išorinius galvos (įskaitant plaukus) matmenis ir apatinę veido ribą; išorinis, kurio spindulys lygus 3 nosies ilgiams, kerta kaklo duobutę ir dažniausiai žymi nimbą (2 pav.).[38] Šis metodas automatiškai padidina kaukolės aukštį ir plotį. Tokia kaukolė šio stiliaus figūrose daž-

[37] Nustatytą kanoną galima sėkmingai taikyti ir sėdinčioms, ir stovinčioms figūroms (19 il.). Šiame pavyzdyje „veido ilgiai" skaičiuojami ne iki plaukų linijos, o iki skarelės krašto: ne-natūralistiniam stiliui grafinis vaizdas esti svarbesnis už anatominius duomenis. Kanonas reikalauja, kad plaštakos ilgis būtų automatiškai nustatomas pagal veido ilgį.

[38] Be to, akių vyzdžiai paprastai žymi atstumo nuo tarpuakio iki pirmojo apskritimo vidurį, o burna dalija atstumą tarp pirmojo ir antrojo apskritimų santykiu 1 : 1 arba (Ato kalno kanone) 1 : 2.



2. Bizantijos ir bizantiško meno „Trijų apskritimų metodas“

nai sukelia vaizdo iš viršaus įspūdį, tačiau iš tikrųjų ją galima kildinti iš vadinamosios „bizantinės trijų apskritimų schemos“, kuri parodo, kad „objektyvūs“ netikslumai viduramžių proporcijų teorijai, siekiančiai tiktai patogaus „techninių“ matmenų racionalizavimo, nekėlė didesnių rūpesčių. Proporcijų kanonas čia reiškiasi ne tik kaip *Kunstwollen* požymis, bet ir kaip ypatingos stilistinės galios židinys.[39]

Ši „trijų apskritimų schema“ – jai pailiustruoti išspausdinome puslapį iš to paties rankraščio, iš kurio paimta „Madona“ (19 il.) ir kuriame yra palyginti daug tokiu būdu sukonstruotų galvų (20 il.) – buvo nepaprastai populiari tiek Bizantijos, tiek bizantiškoje dailėje, Vokietijoje[40], Austrijoje (21 il.)[41], Prancūzijoje[42],

[39] Bizantinėje tapyboje net ir šis paprotys – galvos kontūrus nustatyti skriestuvu – išliko iki naujausiųjų amžių; žr. Didron, op. cit., p. 83, n.

[40] Daug pavyzdžių pateikta: P. Clemen, *Die romanische Wandmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf, 1916, *passim*.

[41] Žr., pvz.: P. Buberl, „Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg“, *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission...*, III, 1909, p. 25 ir t., 61 ir 63 pav. Dėl geresnių iliustracijų žr. H. Tietze, *Die Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg* (*Oesterreichische Kunsttopographie*, VII), Vienna, 1911. Kiek man žinoma, Buberlis pirmasis pastebėjo ikigotikiniais laikais egzistavusią konstravimo sistemą. [Žr. K.M. Swoboda'os straipsnį, nurodytą p. 9.]

[42] Žr., pvz., *Album de Villard de Honnecourt*, „Bibliothèque Nationale“, spec. leid., XXXII il. (net ir stilius labai bizantiškas).

Italijoje[43], tiek monumentaliojoje[44], tiek mažųjų formų dailėje[45], tačiau labiausiai – nesuskaičiuojamose rankraščių iliuminacijose[46]. Ir netgi ten – ypač mažo formato kūriniuose, – kur konstravimas skriestuvu ir liniuote nėra toks akivaizdus, dažnai pats formų pobūdis rodo, kad jos kilusios iš tradicinės schemos.[47] Bizantijos ir bizantiškoje dailėje planimetrinio schematizavimo tendencija reiškėsi taip stipriai, jog net galvos, pasuktos trijų ketvirčių profiliu, buvo konstruojamos analogišku būdu.[48] „Perspektyvoje“ pavaizduotas veidas, kaip ir frontalusis, buvo konstruojamas pagal plokštuminę schemą kartu su jos lygiais moduliais ir apskritimais; naudojant šią schemą sukurta veiksminga, nors ir nelabai „taisyklinga“, perspektyva, paremta faktu, kad grafiškai lygūs atstumai „paveiksle“ gali „reikšti“ objektyviai nelygius atstumus.

Kaip „trijų apskritimų sistemos“, naudojamos frontaliam veidui, priedas ši profilio trim ketvirčiais konstrukcija buvo taikoma

[43] Žr., pvz., Pietro Cavallini galvas Trastevero Šv. Cecilijos bažnyčioje, kokybiškai išspausdintas leid.: F. Hermanin, *La Galerie nazionali d'Italia*, Rome, 1902, V, ypač II il.

[44] Įskaitant vitražinius langus; pvz., žr. „Apaštalų“ langus vakariniame Naumburgo katedros chore.

[45] Pvz., žr. emalio dirbinius leidinyje: O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin–Neubabelsberg, 1914, II, p. 602, taip pat daugybę dirbinių iš dramblio kaulo.

[46] Ypač žr. A. Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts*, Strassburg, 1897, ypač 18, 44, 66, 93, 94 pav.

[47] Ši schema (pasitaiko ir sutrumpintas jos variantas, kai skriestuvu nustatomi tik galvos kontūrai, o veido apribai neliečiami) kartais buvo taisoma norint išvengti „nenatūralaus“ kaukolės paaukštėjimo: trijų apskritimų spindulių santykis laikytas ne 1 : 2 : 3, o 1 : 1 $^{1}/_{2}$: 2 $^{1}/_{2}$. Taip kaukolės aukštis sumažintas iki vienos padalos, o burna, užuot patekusi tarp pirmojo ir antrojo apskritimų, atsiduria ant antrojo apskritimo linijos. Tai tinka Zalcburgo Nonbergo moterų vienuolyno bažnyčios sieninei tapybai (plg. n. 41, p. 87 ir 21 il.) bei keliems kitiems atvejams, pvz., dėl nykstančių dažų tai ypač aiškiai matyti Bambergo katedros vėlyvojo romaniškojo stiliaus apaštalų portretuose pietinėje vakarinio (šv. Petro) choro sienoje.

[48] Tai būdinga, pvz., Florencijos Naujosios Švč. Marijos (S. Maria Novella) bažnyčios Rucellai'jų Madonos galvai, bet nebūdinga Giotto akademijos Madonai.

su sąlyga, kad pasukta galva nebus pasvirusi į priekį, o tik truputį palinkusi į kairę ar dešinę (22, 23 il.).[49] Nekeičiant vertikalių matmenų tereikėjo schemiškai pavaizduoti horizontalių matmenų perspektyvą, tačiau buvo būtina laikytis dviejų sąlygų: pirma, toliau laikytis įprastinės padalos (1 nosies ilgis); antra, nepaisant kintančių dydžių, galvos kontūras nustatomas brėžiant apskritimą, kurio spindulys lygus 2 nosies ilgiams, o nimbas (jei jis yra) – taip pat apskritimu, kurio spindulys lygus 3 nosies ilgiams. Apskritimo ar apskritimų centras dėl horizontalaus pasvirimo, žinoma, nebesutampa su tarpuakiu, o atsiduria į mus atsuktoje veido pusėje; ir tam, kad sutaptų su atitinkamu fizionomijos tašku, dažniausiai jis perkeliamas į išorinį akies ar antakio kamputį, arba į vyzdį. Jeigu taškas, kurį pavadinsime tašku A, yra apskritimo, kurio spindulys lygus 2 nosies ilgiams, centras, tas apskritimas apibrėžia kaukolės lanką ir lemia (taške C) pasuktos nuo mūsų veido pusės plotį[50]; „perspektyvos" įspūdis gaunamas tuomet, kai atstumas AC (lygus vos 2 nosies ilgiams), grynai frontaliame vaizde reiškiantis tik pusę galvos pločio, dabar vaizde trim ketvirčiais matomą atstumą viršija tiek, kiek A nutolsta nuo veido vidurio. Toliau horizontalūs matmenys dalijami remiantis paprasčiausiu viduramžių schematizavimu, kai atstumas AC dalijamas pusiau ir į keturias dalis (tokiu atveju objektyvi taškų J, D ir K reikšmė, žinoma, kinta priklausomai nuo to, ar apskritimo centras yra akies kamputyje, ar vyzdyje).[51]

Kaip jau minėta, vertikalūs matmenys lieka nepakitę: nosiai, apatinei veido daliai ir kaklui tenka po 1 nosies ilgį. Tačiau kakta ir

[49] Madonų galvos beveik visada pasvirusios į dešinę (žiūrovo atžvilgiu).

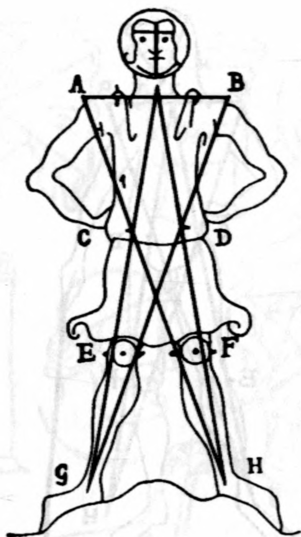
[50] Galima įrodyti, jog ši schema, tiesa, kiek paprastesniu pavidalu, pritaikyta romaninei Kelno kapitolijaus Švč. Marijos koplyčios galvai (Clemen, op. cit., XVII il.): aiškiai matyti apskritimas, apibrėžiantis galvos apribus, tačiau tapydamas dailininkas jo griežtai nesilaikė.

[51] Pirmuoju atveju D (AC vidurio taškas) žymi vidinį kairiosios akies kamputį, antruoju – jos vyzdį; I (AD vidurio taškas) pirmuoju atveju žymi dešiniosios akies vyzdį, antruoju – vidinį jos kamputį. Tad abiem atvejais „perspektyva" kuriama tuomet, kai techniškai lygūs dydžiai „reiškia" didesnį atstumą nusuktoje negu atsuktoje veido pusėje.

viršugalvis turi pasitenkinti mažesniu dydžiu, nes tarpuakis (B), nuo kurio skaičiuojami vertikalūs matmenys, atsiduria nebe viename lygyje (kaip frontalios galvos atveju) su apskritimo, žyminčio kaukolės kontūrus, centru; pastarasis, sutapdamas su akies kampučiu arba vyzdžiu, privalo būti šiek tiek aukščiau. Vadinasi, jei AE lygus 2 nosies ilgiams, tai BL turi būti mažesnis už 2 nosies ilgius.

Bizantinis kanonas, nepaisant polinkio schematizuoti, bent iš dalies rėmėsi natūralia kūno sandara; o polinkį geometriškai nustatyti formą vis dar atsvėrė dėmesys matmenims. Gotikinė sistema – dar labiau nutolusi nuo antikos – beveik išimtinai tarnavo judesio kontūrui ir krypčiai nustatyti. Tai, ką prancūzų architektas Villard'as de Honnecourt'as nori perteikti savo kolegoms kaip *art de pourtraicture*, yra *méthode expéditive du dessin*, kuris mažai ką turi bendra su proporcijų nustatymu ir iš anksto ignoruoja natūralią kūno sandarą. Čia figūra „nebematuojama" net pagal galvos ar veido ilgius; schema, galima sakyti, visiškai išsižada objekto. Linijų sistema, neretai traktuojama grynai ornamentiškai ir kartais primenanti gotikinio ažūro formas, žmogaus formą dengia kaip savarankiška vielinė struktūra. Tiesios linijos tampa „krypties", o ne matavimo linijomis: jos ne visuomet atitinka natūralius kūno matmenis ir figūros išvaizdą lemia tik tiek, kiek jų padėtis nurodo galūnių judėjimo kryptį ir kiek jų susikirtimo taškai sutampa su svarbesnėmis figūros vietomis. Taigi stačia vyro figūra (3 pav.) konstruojama visiškai nepaisant tikrosios kūno sandaros: figūra (išskyrus galvą ir rankas) įpiešiama į vertikaliai pailgintą penkiakampį, kurio viršūnė šiek tiek nuleista, o horizontalioji kraštinė AB sudaro maždaug vieną trečdalį ilgųjų kraštinių AH ir BG.[52] Taškai A ir B sutampa su pečių sąnariais; G ir H – su kulnais; J,

[52] Susidaro klaidingas įspūdis, kai ryšium su Villard'o figūromis B. Haendcke, „Dürers Selbstbildnisse und konstruierte Figuren", *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, V, 1912, p. 185 ir t. (p. 188), kalba apie „proporcingą aštuonveidės figūros konstravimą".



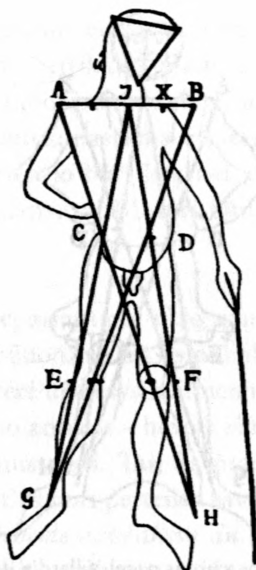
3. Frontalus figūros vaizdas pagal Villard'ą de Honnecourt'ą

atkarpos AB vidurio taškas, žymi kaklo duobutės vietą; o taškai (C, D, E ir F), dalijantys ilgąsias kraštines į tris lygias dalis, atitinkamai parodo klubų ir kelių sąnarių vietas.[53]

Net ir galvos (žmonių ir gyvūnų) konstruojamos ne tik iš tokių „natūralių" formų kaip apskritimai, bet ir iš trikampių ar net minėto penkiakampio (pentagramos), kuris yra visiškai svetimas gamtai.[54] Gyvūnų figūros – jei apskritai galima kalbėti apie kokį nors būdą – visiškai neorganišku būdu sudėliojamos iš tri-

[53] Magiška pentagramos reikšmė Villard'o *pourtraicture*, žinoma, nė kiek nėra svarbesnė už mistinę ir kosmologinę aritmetinių matavimų reikšmę bizantiniam žmogaus proporcijų kanonui.

[54] Panašių „pagalbinių priemonių" kartais pasitaiko ir studijinėje šių laikų praktikoje; pvz., žr. J. Meder, *Die Handzeichnung*, Vienna, 1919, p. 254, kur šis metodas teisingai apibūdinamas kaip „viduramžiškas". Jį naudoja net Michelangelo; plg. piešinį iš K. Frey, *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti*, Berlin, 1909–1911, nr. 290. Daug geriau išsilaikiusius Villard'o de Honnecourt'o *pourtraicture* galima pamatyti šešioliktojo amžiaus vidurio prancūzų rankraštyje (dabar Vašingtone, Kongreso bibliotekoje, Dailės skyriuje, MS. 1), visų rūšių



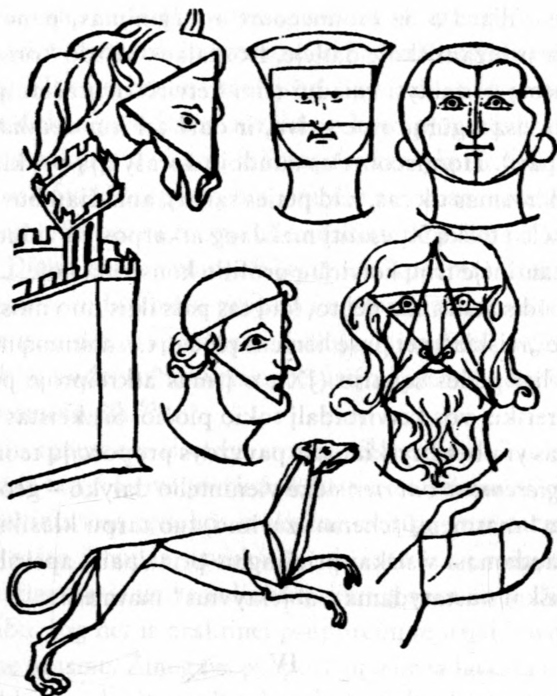
4. Figūros, pasuktos trim ketvirčiais, vaizdas pagal Villard'ą de Honnecourt'ą. Paryžius, Nacionalinė biblioteka

kampių, keturkampių ir apskritų lankų (5 pav.).[55] Netgi tais atvejais, kai, regis, daugiausia dėmesio skiriama proporcijoms (pavyzdžiui, didelė galva, parodyta 24 il., įstatyta į didelį kvadratą, padalytą į 16 lygių kvadratų, kurių kraštinės yra 1 nosies ilgio kaip ir Ato kalno kanone)[56], įžambiai nubraižytas kvadratas, su-

gyvūnų ir žmonių figūros schematizuotos visiškai Villard'o stiliumi – išskyrus tai, jog, kaip ir dera aniems laikams, tryliktojo amžiaus planimetrinis metodas kartais jungiamas su stereometrine renesanso teoretikų traktuote. [Žr. Panofsky, *Codex Huygens*, (cit. p. 8), p. 119, 97–99 pav.]

[55] Net ir žmogaus figūroms, sėdinčioms ar kitomis neįprastomis padėtimis vaizduojamoms, piešti retkarčiais taikoma trikampių kombinacija; žr., pvz., Villard, XLII il.

[56] Ypač įstabiai ištęsta kaukolė, kuri pailginama, kaip ir Ato kalno kanone, 1 nosies ilgiu. Vis dėlto tas faktas, kad vienas iš dvidešimt šešių Dürerio tipų irgi turi 1 nosies ilgiu pailgintą kaukolę, neturėtų būti laikomas įrodymu, jog šie dalykai tarpusavyje susiję (drauge su V. Mortet, „La mesure de la figure humaine et le canon des proportions d'après les dessins de Villard de Honnecourt, d'Albert Dürer et de Léonard de Vinci", in *Mélanges offerts à M. Emile Chatelain*, Paris, 1910, p. 367 ir t.).



5. Villard'o de Honnecourt'o, galvų, plaštakos ir kurto schemos. Paryžius, Nacionalinė biblioteka

darytas iš įstrižainių ir įbrėžtas į didelį kvadratą (kaip tai daroma tipiškame horizontaliame gotikinių bokštelių pjūvyje), iš karto įtvirtina planimetrinį schematizavimo principą, kuriuo nustatoma forma, o ne proporcijos. Beje, žiūrėdami į šią galvą mes suvokiame, kad visi tie dalykai nėra, kaip būtų galima pamanyti iš pirmo žvilgsnio, vien tik fantazijos vaisius (nors prie šios ribos, regis, dažnai priartėjama): to paties laikotarpio Reimso katedros vitražo galva (25 il.) tiksliai atitinka Villard'o konstrukciją ne tik matmenimis[57], bet ir ta prasme, kad veido bruožus aiškiai lemia įžambaus kvadrato idėja.

[57] Vienintelis nukrypimas tas, kad palyginti padidinti akių obuoliai.

Įdomus Villard'o de Honnecourt'o mėginimas, panašiai kaip bizantinėje ir bizantiškoje dailėje, frontalaus vaizdo konstravimui skirtą schemą pritaikyti vaizdui trim ketvirčiais; tačiau jis bandė konstruoti visą figūrą, o ne galvą, ir darė tai itin detaliai ir tvarkingai (4 pav.). Honnecourt'as naudojo aprašytąją penkiakampio schemą, skirtumas tik tas, kad peties sąnarį, anksčiau buvusį taške B, jis perkėlė į tašką X, esantį maždaug atkarpos JB viduryje. Čia, kaip ir bizantinėje trijų ketvirčių profilio konstrukcijoje, „perspektyvos“ įspūdis atsiranda dėl to, kad tas pats ilgis nuo mūsų nusuktoje pusėje „reiškia“ net pusę liemens pločio, t.y. atstumą nuo kaklo duobutės ligi peties sąnario (JX), o į mus atkreiptoje pusėje tas pats ilgis reiškia vos ketvirtadalį tokio pločio. Šis keistas konstravimo būdas yra bene ryškiausias pavyzdys proporcijų teorijos, kuri *pour légièrement ouvrier* siekė vienintelio dalyko – geometrinio „techninių“ matmenų schematizavimo, tuo tarpu klasikinė teorija, vadovaudamasi visiškai priešingais principais, apsiriboja antropometriškai nustatydama „objektyvius“ matmenis.

IV

Aprašytieji būdai praktikoje buvo ypač svarbūs tuomet, kai dailininką labiausiai varžė tradicija ir vyraujantis laikotarpio stilius: bizantinėje ir romaninėje dailėje.[58] Vėliau jų poveikis pastebimai sumenko, o vėlyvoji keturioliktojo ir penkioliktojo amžiaus gotika, pasikliaudama subjektyviu stebėjimu ir ne mažiau subjektyviu jausmu, regis, atsisakė visų pagalbinių konstravimo priemonių.[59]

Tačiau italų renesansas į proporcijų teoriją žvelgė su itin didele pagarba; tik, kitaip negu viduramžiai, ją laikė nebe technine priemone, o metafizinio postulato įgyvendinimu.

[58] Net ir čia nederėtų per daug pabrėžti praktinę jų svarbą. Apskritai tiksliai sukonstruotos figūros, palyginti su laisvai pieštomis figūromis, sudaro mažumą; be to, dailininkai net ir tuomet, kai stengėsi apmesti linijas, dirbdami dažnai jų nesilaikydavo (plg. 20 il. arba figūrą iš Švč. Marijos koplyčios Kapitolijuje, nurodytą n. 50, p. 89).

[59] Dažnai pasitaikančios pagrindinės vertikalės, kuri „laiko“ figūrą, negalima traktuoti kaip pagalbinės konstravimo ar proporcijų nustatymo priemonės.

Tiesa, ir viduramžiai buvo visapusiškai susipažinę su metafizine žmogaus kūno sandaros interpretacija. Tokio mąstymo pavyzdį esame aptikę „Tyrųjų brolių“ teorijose, be to, dvyliktojo amžiaus filosofijoje didžiulį vaidmenį suvaidino kosmologinės spekuliacijos apie Dievo nustatytą visatos ir žmogaus santykį (ir todėl apie kulto pastatus). Šv. Hildegardo Bingeniečio raštuose rastas ilgas tekstas, kuriame žmogaus proporcijos aiškinamos būtent pagal harmoningą Dievo kūrimo planą.[60] Tačiau, laikydamasi harmonistinės kosmologijos, viduramžių proporcijų teorija neturėjo nieko bendra su daile; o ėmusi orientuotis į dailę, ji išsigimė ir virto praktinių taisyklių kodeksu[61], kuris nebeturėjo nieko bendra su harmonistine kosmologija.[62]

Tik italų renesanse šios dvi srovės vėl susiliejo. Tai laikas, kai skulptūra ir tapyba ėmė įsitvirtinti kaip *artes liberales*, o dailininkai – įsisavinti visą epochos mokslinę kultūrą (tuo tarpu mokslininkai ir rašto žmonės, atvirkščiai, dailės kūrinį mėgino suvokti kaip aukščiausių ir universaliausių dėsnių apraišką), tad visiškai nenuostabu, jog net ir praktinei proporcijų teorijai buvo grąžinta metafizinė prasmė. Žmogaus proporcijų teorija laikyta būtina meninės veiklos prielaida ir mikrokosmo ir makrokosmo harmonijos išraiška; maža to, ji laikyta racionaliu grožio pagrindu. Galima tarti, jog renesansas sulydė du dalykus: helenizmo laikotarpiu ir viduramžiais paplitusią kosmologinę proporcijų teorijos interpre-

[60] Pater Ildefons Herwegen, „Ein mittelalterlicher Kanon des menschlichen Körpers“, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXII, 1909, p. 445 ir t. Taip pat plg. Šv. Trondo kroniką (G. Weise, in *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, IV, 1910–1911, p. 126). Galima spėti, kad nuodugnesnis šaltinių tyrinėjimas iškeltų aikštėn ir daugiau panašių apraiškų Vakaruose.

[61] Dar kartą plg. Villard'o frazę *manière pour légièrement ouvrier*. *Ato kalno tapybos vadove* pateikiami konkretūs duomenys, kiek aprengtos figūros plotis turi viršyti neaprengtos figūros plotį (prie drapiruotės „būtina pridėti“ 1/2 padalos), – tokie duomenys būdingi viduramžių proporcijų teorijai.

[62] Istoriniai šaltiniai tokį ryšį laiko galimu dalyku (plg. p. 84–85). Net ir perėjimas nuo dešimties veidų tipo prie devynių veidų tipo galėjo remtis skaičių misticizmu arba kosmologinės mąstysenos tendencija (sferų teorija?). [Žr. F. Saxl, cit. p. 8.]

taciją ir klasikinę „simetrijos“, kaip fundamentalaus estetinio tobulumo principo, sampratą.[63] Kaip siekta mistinės dvasios ir racionalumo, neoplatonizmo ir aristotelizmo vienovės, taip ir proporcijų teoriją siekta interpretuoti ir pagal harmonistinę kosmologiją, ir pagal normatyvinę estetiką; ji tarsi nutiesė tiltą tarp vėlyvojo helenizmo fantazijos ir klasikinio Polikleito orderio. Galbūt proporcijų teorija renesanso mąstymui tapo tokia brangi kaip tik todėl, kad tiktai jinai – būdama ir matematinė, ir spekuliatyvi – galėjo patenkinti prieštaringus dvasinius šio amžiaus poreikius.

Apgaubta dvigubos ir trigubos šventumo aureolės (papildomu jos įvertinimu reikėtų laikyti tai, kad „antikos įpėdiniai“ skyrė privalomą istorinį dėmesį neretai skurdokoms klasikinių autorių užuo-

[63] Juliusas von Schlosseris parodė, kad Ghiberti, vienas pirmųjų poklasikinių šios doktrinos šalininkų, ją kildino – galimas daiktas, per Vakarų tarpininką, žr. apie tai toliau – iš arabiško šaltinio, Alhazeno veikalo *Optica*. Tačiau dar įdomiau yra tai, kad Ghiberti, nors ir semdamasis žinių iš Alhazeno, proporcingumo idėją pakylėjo į visai kitą lygmenį. Alhazenas proporcingumo nelaiko „fundamentaliausiu“ grožio principu; priešingai, proporcingumą jis mini, galima sakyti, *en passant*. Puikiame ekskurse apie tai, ką mes vadiname estetika, jis išvardija net dvidešimt vieną grožio principą arba kriterijų, nes, pasak jo, nėra tokio optinio suvokimo kategorijos (kaip šviesa, spalva, dydis, padėtis, trukmė ir t.t.), kuri tam tikromis sąlygomis negalėtų tapti estetiniu kriterijumi; šiame sąraše randame „dalių santykį“ gana negrabiai susietą su kitomis „kategorijomis“. O Ghiberti, nekreipdamas dėmesio į visas kitas kategorijas ir vadovaudamasis puikia klasiškumo nuojauta, [iš Alhazeno] paėmė tik ištrauką su šūkiu „proporcingumas“.

Beje, Alhazeno estetika svarbi ne tik tuo, kad išnarsto grožį į tiek kriterijų, kiek yra vizualinio suvokimo kategorijų, bet visų pirma dėl jai būdingo visapusiško reliatyvizmo. Atstumas gali būti palankus grožiui todėl, kad iš tolo nematyti netobulumo ir netikslumų; tačiau tas pat tinka ir artumui ta prasme, kad iš arti galima įsigilinti į piešinio subtilybes ir t.t. (plg., kaip toks požiūris skiriasi nuo stoikų absoliutizmo [Aëtius, *Stoicorum veterum Fragmenta*, red. J. ab Armin, Leipzig, II, 1903, p. 299 ir t.]: „pati“ gražiausia spalva yra tamsiai mėlyna, „pati“ gražiausia forma yra rutulys ir t.t.). Apskritai turima galvoje ištrauka iš *Optica* (ją žodis žodin, nieko neišskirdamas, perteikė viduramžių autorius Vitellio) nusipelno orientalistų dėmesio jau vien dėl tokio grynai estetinio požiūrio į grožį, kuris nebūdingas jokiems kitiems arabų mąstytojams; žr., pavyzdžiui, Ibn Kaldūnas (Khaldoun), *Prolegomena* (vertimas į prancūzų kalbą iš *Notices et Extraits de la Bibliothèque Impériale*, Paris, 1862–1865, XIX–XX), t. II, p. 413: „...tai [t.y. taisyklinga proporcija, čia suvokiama tiek etine, tiek estetine prasme] ir turima mintyje vartojant žodžius gražus *ir geras*.“

minoms vien todėl, kad šie autoriai buvo klasikiniai[64]), proporcijų teorija renesanso laikais įgavo neregėtą prestižą. Žmogaus proporcijas imta garbinti kaip muzikinės harmonijos vaizdinį įsikūnijimą[65]; jos buvo paverstos bendraisiais aritmetikos ir geometrijos principais (ypač vadinamuoju „aukso pjūviu“, kurį šis, Platoną dievinęs, laikotarpis apgaubė perdėm išpūsta svarba)[66]; jos sietos su įvairiais klasikiniais dievais ir ilgainiui, regis, joms suteikta antikvarinio, istorinio, mitologinio ir astrologinio reikšmingumo.[67]

[64] Vitruvijus, kuriuo rėmėsi ir uoliai interpretavo renesanso autoriai, nebuvo visiškai pamirštas ir viduramžiais (plg. Schlosser, op. cit., p. 33 [taip pat H. Koch, cit. p. 8]); tačiau viduramžių autoriai dažnai ignoravo būtent praktinius proporcijų duomenis. Paprastai, be veido dalijimo į trečdalius, jie nurodo tik gerai žinomą teiginį, kad žmogaus figūrą galima įbraižyti į kvadratą ir apskritimą (teiginį, kurį galima interpretuoti kosmologiškai), ir nemėgina empiriškai patikrinti Vitruvijaus pateiktus duomenis ar bent jau pataisyti akivaizdžius teksto iškraipymus (žr. n. 16 ir 83, p. 76 ir 101); Ghiberti apskritimą aplink figūrą siūlo brėžti ne iš bambos, o iš šakumo; Cesare Cesariano, *M. Vitruvio Pollione, De Architettura Libri Decem*, Como, 1521, XLIX ir I, panaudojo Vitruvijaus pasiūlytą veido dalijimą į 3 lygias dalis, kurių kiekviena sudaro $^{1}/_{30}$ viso ilgio, braižydamas „sugraduotą tinklelį“, dengiantį visą figūrą ir t.t.

[65] Plg., pvz., Pomponius Gauricus, *De sculptura* (sud. H. Brockhaus, Vienna, 1886, p. 130 ir t.). Kitas šiuo požiūriu pažangiausias veikalas yra 1525 m. Venecijoje išleistas *Francisci Giorgii Veneti de harmonia mundi totius cantica tria*. Nekelia nuostabos, kad autorius (tas pats Francesco Giorgi, palikęs garsųjį pranešimą apie Venecijos Šv. Pranciškaus (*S. Francesco della Vigna*) bažnyčią) remdamasis galimybe žmogaus figūrą įbraižyti į apskritimą – kurio centrą jis, kaip ir Ghiberti, perkelia į šakumą, – daro išvadą apie mikrokosmo ir makrokosmo atitikimą. Be to, jis susieja žmogaus aukščio, pločio ir gylio santykius su Nojaus laivo matmenimis (300:50:30) ir ne juokais kai kurias proporcijas lygina su antikiniais muzikos intervalais, pavyzdžiui:

Visas ilgis : ilgis be galvos = 9 : 8 (*tonus*)
Liemens ilgis : kojų ilgis = 4 : 3 (*diatessaron*)
Krūtinė (nuo kaklo duobutės iki bambos) : pilvas = 2 : 1 (*diapason*) ir t.t.

Žinių šiuo klausimu autorius rado Francesco Giorgi knygoje, kuri tikriausiai niekada nebus minima meno istorijos literatūroje, bet yra gana svarbi dėl galimo jos ryšio su Dürerio proporcijų teorija (žr toliau, n. 92, p. 105), taip pat buvusioje Hamburgo Warburgo bibliotekoje, dabar – Warburgo institutas prie Londono universiteto.

[66] Plg., pvz., Luca Pacioli, *La divina proportione*, sud. C. Winterberg (*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, nauja ser., II), Vienna, 1889, p. 130 ir t. Taip pat žr. Mario Equicola, *Libro di natura d'amore*, čia cit. pagal Venecijos leidimą, 1531, nuo 78 k./eil.

Ir vėl mėginta tapatinti – atsižvelgiant į Vitruvijaus pastabą – žmogaus proporcijas su pastatų bei jų dalių proporcijomis norint pademonstruoti, viena vertus, architektoninę žmogaus kūno „simetriją“ ir, kita vertus, antropomorfinę architektūros energiją.[68]

Tokį aukštą proporcijų teorijos įvertinimą ne visuomet lydėjo pasiryžimas tobulinti jos metodus. Kuo labiau renesanso autoriai liaupsino žmogaus proporcijų metafizinę reikšmę, tuo mažiau jie buvo nusiteikę empiriniams tyrimams ir duomenų tikrinimui. Apskritai visi jų darbai tėra Vitruvijaus santrauka (geriausiu atveju pataisymas), o dažniausiai – tik devynių padalų sistemos, kurią žinojo jau Cennini, kartojimas. Tiesa, retsykiais jie bandydavo, tarkim, sukurti naują galvos matmenų nustatymo būdą[69] arba, įvaldę trečiąjį matmenį, nuorodas apie ilgį ir plotį papildydavo nuorodomis apie gylį.[70] Naujos eros aušra labiausiai juntama tada, kai tyrinėtojai ima tikrinti Vitruvijaus pateiktus duomenis matuodami klasikines skulptūras ir iš pradžių randa absoliutų duomenų patvirtinimą[71], bet vėliau kartais susiduria ir su netiksliais rezultatais[72]; ir tada keletas jų, remdamiesi klasikine mitologija, ima reikalauti peržiūrėti ir modifikuoti idealų kanoną.

Vitruvijaus ir Pseudovarono tradicijų sambūvis (koegzistencija) laidavo du skirtingus tipus: vieną jų sudaro devyni veido ilgiai, kitą – dešimt veido ilgių; o prie šių tipų pridėję dar vieną, trum-

67 Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milan, 1584 (perspaudas, Roma, 1844), IV kn., 3 sk.; I kn., 31 sk.

68 Pvz., Filarete, op. cit.; toliau: L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, VII, sk. 13; po jo, Giannozzo Manetti (red. Muratori, *SS. rer. Ital.*, III, d. II, p. 937); Lomazzo, op. cit., kn. I, sk. 30 ir t.t. Tokie atitikmenys ypač svarbūs, kai juos mėginama pavaizduoti, pvz., Budapešto miesto bibliotekoje esančiame Angelo da Cortina kodekse arba Francesco di Giorgio Martini (traktatas cit. n. 30, p. 84) reprodukcijų tome, il. I.

69 Žr. Ghiberti, op. cit., kuris, beje, greta savojo pakartoja ir Virtuvijaus kanoną; taip pat plg. Luca Pacioli, op. cit.

70 Tai pasakytina apie Pomponijų Gauricijų, kuris – čia aiškiai matyti Leonardo da Vinci įtaka, pasireiškianti ir kitais aspektais – pateikia, palyginti su kitais autoriais, kur kas detalesnę informaciją.

71 Luca Pacioli, op. cit., p. 135–136.

72 Cesare Cesariano, op. cit., nuo XLVIII.

pesnį, tyrinėtojai gavo triadą, kurią buvo galima, jeigu reikia, sieti su konkrečiais dievais[73], su trimis klasikinės architektūros stiliais[74] arba su kilnumo, grožio ir malonumo kategorijomis[75]. Tačiau būdinga tai, kad, tikėdamiesi aptikti detalią šių tipų plėtotę, beveik visuomet būsime nuvilti. Apie tikslius atskirų dalių išmatavimus autoriai arba tyli, arba, pripažindami tipų pliuralizmą, vis dėlto pasirenka tik vieną kurį tipą, o šis, geriau įsižiūrėjus, pasirodo esąs tapatus vienam senųjų atsparos taškų – Vitruvijaus arba Cennini kanonams.[76] Ir nors Lomazzo traktato apie tapybą *Trattato della pittura* pirmoji knyga išsiskiria didžiule pateikiamų tipų įvairove bei tiksliais išmatavimais, jos išskirtinumą paaiškina paprasčiausias faktas, jog autorius, rašęs palyginti vėlai, 1584 metais, turėjo pirmtakus, kuriais galėjo laisvai remtis: devynių galvos ilgių žmogaus figūra (9 sk.) sutampa su Dürerio „tipu D“, aštuonių galvos ilgių figūra (10 sk.) – su Dürerio „tipu B“, septynių galvos ilgių figūra (11 sk.) – su Dürerio „tipu A“, labai lieknas žmogus (8 sk.) – su Dürerio „tipu E“ ir t.t.

Jei ieškotume patikimų teorinių žinių ir tinkamos metodikos, rastume tik du itališkojo renesanso dailininkus teoretikus, kurie iš tikrųjų dėjo dideles pastangas plėtodami proporcijų teoriją, pranokstančią viduramžių kriterijus: Leone Battista Alberti, „naujojo, didingo stiliaus“ dailėje pranašą, ir Leonardo da Vinci, šio stiliaus pradininką.[77]

Abiejų nuomonės sutampa, kad proporcijų teoriją reikia pakelti iki empirinio mokslo lygio. Nepatenkinti Vitruvijaus ir savo pirmtakų italų pateiktais duomenimis, jiedu atsisakė tradicijos ir dau-

[73] Žr. Lomazzo, op. cit., IV, 3. Apie pagoniškų dievų tapatinimą su krikščioniškais personažais Düreris užsiminė dar anksčiau.

[74] Filarete, op. cit.; taip pat plg. Francesco Giorgi, op. cit., I, p. 229 ir t.; čia devynių galvų tipas atskiriamas nuo septynių galvų tipo.

[75] Federigo Zuccari (plg. Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Vienna, 1924, p. 345 ir t.).

[76] Su pastaruoju sutampa, pvz., Filarete „dorėninis“ žmogus, kuris, kad ir kaip būtų keista, yra lieknesnis už „jonėninį“ ir „korintinį“.

[77] Reikia tikėtis, kad ateityje bus atrasti Bramante proporcijų tyrimai; kad jie tikrai buvo, patvirtina nuorodos literatūroje.

giau dėmesio skyrė nuosekliu gamtos stebėjimu pagrįstai patirčiai. Būdami italai, nei Alberti, nei Leonardo nemėgino vieną idealų tipą pakeisti daugybe „charakterių". Tačiau jie liovėsi nustatinėję šį idealų tipą pagal harmonistinės metafizikos kriterijus ar tiesiog perimdami pripažintų autoritetų pateiktus duomenis: jie išdrįso stoti akis į akį su gamta ir priėjo prie gyvo žmogaus kūno su skriestuvu ir liniuote, iš daugybės modelių išsirinkdami tuos, kurie, jų pačių manymu ir kompetentingų patarėjų nuomone, laikytini pačiais gražiausiais.[78] Jie siekė rasti idealą, mėgino apibūdinti normą ir, užuot tik apytiksliai nustatę matmenis, kiek jie matomi plokštumoje, ieškojo mokslinės antropometrijos idealo, skrupulingai tyrinėdami natūralią kūno struktūrą – ne tik jo aukštį, bet ir plotį bei gylį.

Taigi Alberti ir Leonardo iš viduramžiškų suvaržymų išlaisvėjusią meno praktiką apginklavo proporcijų teorija, kuri davė dailininkui ne tik planimetrinio piešinio metodą, bet, būdama grindžiama empiriniu stebėjimu, buvo pajėgi apibūdinti organišką normalios žmogaus figūros sandarą ir išreikšti jos trimatiškumą. Tačiau šie didieji „modernistai" skyrėsi vienas nuo kito vienu svarbiu aspektu: Alberti bendro tikslo siekė tobulindamas metodą, o Leonardo – plėsdamas ir detalizuodamas tyrimų medžiagą. Kalbant apie metodą, būdamas plataus akiračio žmogus, kas matyti net jo požiūryje į antiką[79], Alberti išsivadavo iš visų tradicijų. Jis išrado – laisvai siedamas savo procedūrą su Vitruvijaus teiginiu, kad pėda lygi vienam kūno ilgio šeštadaliui – naują, sumanią matavimo sistemą, kurią pavadino *Exempeda*; visą kūno ilgį jis padalijo į šešias *pedes* (pėdas), šešiasdešimt *unceolae* (colių) ir šešis šimtus *minuta* (mažiausių padalų)[80] – taip jis be vargo ir gavo tikslius

[78] Alberti, op. cit., p. 201. Leonardo (*Leonardo da Vinci, das Buch von der Malerei*, sud. H. Ludwig [*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, XV–XVII], Vienna, 1881, § 109, 137) netgi pripažįsta viešosios nuomonės svarbą (plg. Platonas, *Politikas*, 602b).

[79] Taip pat žr., pvz., Dagobert Frey, *Bramantestudien*, I, Vienna, 1915, p. 84.

[80] Alberti, op. cit., p. 178 ir t. Manoma, kad terminas *Exempeda* kilęs iš veiksmažodžio ἐξεμπεδόω („griežtai stebėti"); kiti teigia, kad jis kiek įtartina graikų kalba išreiškia „šešių pėdų sistemos" idėją.

gyvo modelio išmatavimus (6 pav.); šiuos dydžius net buvo galima sudėti ir atimti kaip dešimtaines trupmenas – tiesą sakant, jie ir yra dešimtainės trupmenos. Naujosios sistemos privalumai akivaizdūs. Tradicinės padalos – *teste* arba *visi* – buvo per stambios tiksliam matavimui.[81] Užrašinėti išmatavimus paprastosiomis viso kūno ilgio trupmenomis buvo labai nepatogu, nes tik ilgai gaištant ir eksperimentuojant buvo galima nustatyti, kiek kartų nežinomas ilgis telpa į žinomą ilgį (reikėjo turėti Dürerio *unica et infinita diligentia*, norint neprarasti kantrybės taip dirbant). Taikyti komercinius matus (pavyzdžiui, „florentietišką uolektį" arba „romėnišką *canna*") ir jų padalas irgi būtų bergždžias užsiėmimas, nes galutinis tikslas buvo apskaičiuoti ne absoliučius, o santykinius objekto matmenis: dailininkui galėjo praversti tiktai toks kanonas, kuris leido pavaizduoti reikiamo dydžio figūrą.

Tenka pripažinti, jog paties Alberti gauti rezultatai buvo palyginti skurdūs; visa, ką turime, – viena vienintelė matmenų lentelė, kuriai sudaryti Alberti teigia išmatavęs nemaža skirtingų asmenų.[82] Leonardo, užuot tobulinęs matavimo metodą, iš esmės siekė išplėsti stebėjimo lauką. Tyrinėdamas žmogaus – skirtingas nuo žirgo – proporcijas, jis, priešingai negu visi kiti italų teoretikai[83], pagal Vitruvijaus modelį dažniausiai rėmėsi paprastųjų trupmenų metodu, tačiau neatmetė ir „itališkojo–bizantiškojo" kūno dalijimo į devynis arba dešimt veido ilgių.[84] Šie palyginti paprasti me-

[81] Kita vertus, Alberti sistema daugeliu atžvilgių buvo pernelyg sudėtinga, kad ją būtų galima taikyti praktiškai. Praktikoje dauguma dailininkų naudojo *testa* padalą, dalijamą pusiau arba į tris dalis; plg. gerai žinomą Michelangelo piešinį, Thode 532 (fotogr. Braun 116). Anot paties Michelangelo, jam, tiesą sakant, ne tiek rūpėjo kaupti aritmetinius išmatavimus, kiek stebėti *atti e gesti*.

[82] Alberti, op. cit., p. 198 ir t.

[83] Leonardo juos citavo ir koregavo (Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, 1883, nr. 307, il. XI). Tai, kad Lomazzo naudojo paprastųjų trupmenų metodą, rodo tiesioginę Dürerio įtaką (plg. p. 99).

[84] Leonardo veikaluose šie du tipai – vienas atitinkantis Vitruvijaus proporcijas, kitas – Cennini–Gauricijaus kanoną – neatskiriami vienas nuo kito, todėl kartais nelengva ar net neįmanoma kurį nors teiginį susieti su vienu ar kitu tipu. [Dėl daug tobulesnės Leonardo sistemos, skirtos arklio proporcijoms matuoti, žr. E. Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory* (Studies of the Warburg Institute, XIII), London, 1940, p. 51 ir t.]



6. Leonardo da Vinci pasekėjas. Figūros proporcijos pagal L.B. Alberti *Exempeda*. Piešinys iš *Codex Vallardi*. Nuotr. Giraudon, nr. 260; viršutinės dalies sudalijimas autoriaus

todai Leonardo tenkino todėl, kad jis labai originaliai traktavo milžinišką savo surinktos vaizdinės medžiagos kiekį (deja, neapibendrindamas). Grožį jis tapatino su natūralumu ir siekė apskaičiuoti ne tiek estetiškai tobulas žmogaus formas, kiek organišką jų vienodumą; kadangi jo moksliniame mąstyme vyravo analogijos principas[85], šio organiško vienodumo kriterijumi jis lai-

[85] Plg. L. Olschki, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, I. Heidelberg, 1919, p. 369 ir t. Tačiau aš ne visais atžvilgiais sutinku su Olschkio pateikta Leonardo interpretacija.

kė daugelio, nors dažnai ir visiškai skirtingų, kūno dalių tarpusavio „atitikimą“.[86] Tad dauguma jo teiginių įvilkti į formulę: „da *x* a *y* è simile a lo spatio che è infra *v* e *z*“ („atstumas *xy* lygus atstumui *vz*“). Tačiau svarbiausia, kad jis suteikė antropometrijos tikslams naują kryptį: jis pradėjo sistemiškai tyrinėti mechaninius ir anatominius procesus, kurie kiekvieną kartą vis kitaip keičia objektyvius ramiai stovinčio žmogaus kūno matmenis, ir žmogaus proporcijų teoriją sujungė su žmogaus judesių teorija. Jis nustatė, kad sulenkti sąnariai pastorėja, kad sulenkiant ir ištiesiant kelį arba alkūnę raumenys išsipučia arba susitraukia, ir galiausiai visus galimus judesius apibendrino vienu principu, kurį galima pavadinti tolydinio ir vieningo cirkuliarinio judėjimo principu.[87]

Šie du atradimai nušviečia bene patį fundamentaliausią renesanso skirtumą nuo visų ankstesnių dailės laikotarpių. Mes ne kartą įsitikinome, kad egzistuoja trys aplinkybės, kurios verčia dailininką atskirti „technines“ ir „objektyvias“ proporcijas: organiško judesio poveikis, mažinimo dėl perspektyvos poveikis ir dėmesys suvokėjo patiriamam vaizdiniam įspūdžiui. Šie trys variantus lemiantys veiksniai turi vieną bendrą bruožą: visi jie remiasi subjektyvumo pripažinimu dailėje. Organiškas judesys į meninės kompozicijos skaičiavimus įdiegia vaizduojamo daikto subjektyvią valią ir subjektyvias emocijas; perspektyva – subjektyvią vizualinę dailininko patirtį; o „euritminės“ pataisos, objektyvią tiesą pakeičiančios tiesos regimybe, – subjektyvią vizualinę potencialaus stebėtojo patirtį. Šios trys subjektyvumo formos būtent renesanse buvo pirmą

[86] Plg. E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, Berlin, 1915, p. 105 ir t. „Analogijų nustatymo“ metodą naudojo Pomponijus Gauricijus ir kiti, o tarp jų ir Kolombas Afrikietis, kuris savo knygelę apie planetas (*Natura et inclinatione delle sette Pianeti*) papildė proporcijų teorija tapytojams ir skulptoriams (kur visais kitais atžvilgiais remiasi Vitruvijumi). Sujungdamas astrologines doktrinas su proporcijų teorija, jis pamėgino interpretuoti Leonardo mokslinį natūralizmą pagal kosmologinį misticizmą.

[87] *Trattato della pittura*, § 267 ir t. Alberti irgi pastebėjo (op. cit., p. 203), kad rankos plotis ir storis kinta pagal jos judesį; tačiau šių pokyčių jis nemėgino išreikšti aritmetiškai. [Dėl Leonardo cirkuliarinio judėjimo teorijos žr. Panofsky, *The Codex Huygens*, p. 23 ir t., 122 ir t., pav. 7–13.]

kartą ne tik konstatuotos, bet ir formaliai įteisintos bei racionalizuotos.

Egipto menui rūpėjo tik tai, kas objektyvu: pavaizduotos būtybės savo valia nejuda ir atrodo tarsi kažkokių mechanikos dėsnių galia amžiams sustingdytos vienokia ar kitokia poza; čia nenaudojama perspektyva ir nedaroma jokių nuolaidų vizualinio suvokimo specifikai.[88] Viduramžiams, kaip žinia, plokštuma buvo svarbiau ir už objektą, ir už subjektą; viduramžiai sukūrė tokį stilių, kuriame nors ir egzistavo „tikras“ judesys (kaip „galimo“ judesio priešingybė), figūros judėjo ne savo valia, bet tarsi būtų valdomos aukštesnės jėgos; ir nors kūnai visaip sukasi ir kraiposi, nepasiektas ar net nesiektas joks gylio įspūdis. Trys subjektyvūs veiksniai – organiškas judesys, perspektyva ir optinės pataisos – buvo pripažįstami tik klasikinėje antikoje; tačiau – tai ir yra esminis skirtumas – pripažįstami „neoficialiai“. Polikleito antropometrijos nelydėjo nei adekvačiai išplėtota judesio teorija, nei išplėtota perspektyvos teorija: perspektyvos naudojimas klasikiniame mene nebuvo grindžiamas vizualinio įvaizdžio, kaip centrinės projekcijos, sukonstruotos pagal griežtus geometrinius principus, interpretacija; o pataisos žiūrovo regimam vaizdui koreguoti, kiek mums žinoma, naudotos tik „iš akies“. Vadinasi, renesansas įdiegė esmines naujoves antropometriją papildydamas fiziologine (ir psichologine) judesio teorija ir matematiškai tikslia perspektyvos teorija.[89]

Mėgstantys simboliškai aiškinti istorinius faktus čia gali įžiūrėti tipiškai „modernios“ pasaulio sampratos dvasią, įtvirtinančią sub-

[88] Palikę nuošaly visas stilistines diskusijas, privalome neužmiršti, jog svarbiausi Egipto dailės kūriniai kurti ne tam, kad į juos kas žiūrėtų; jie puošė tamsias, neprieinamas kapavietes, toli nuo bet kieno žvilgsnio.

[89] Renesanso epochoje net „euritminiai“ kūrinių, esančių virš akių lygio (arba, pavyzdžiui, skliautuose), išmatavimų pakeitimai buvo nustatomi remiantis tikslia geometrine konstrukcija. Žr. Leonardo nurodymus, kaip tapyti objektus ant išgaubtų sienų (Richter, op. cit., il. XXXI; *Trattato*, § 130), arba Dürerio nurodymus, kaip nustatyti raidžių dydžius, kad jos ir skirtinguose aukščiuose atrodytų vienodos (*Underweysung der Messung*..., 1525, fol. K. 10); Dürerio metodą, skirtą sieniniams įrašams, pakartojo Barbaro (op. cit., p. 23) pritaikydamas sieninei tapybai.

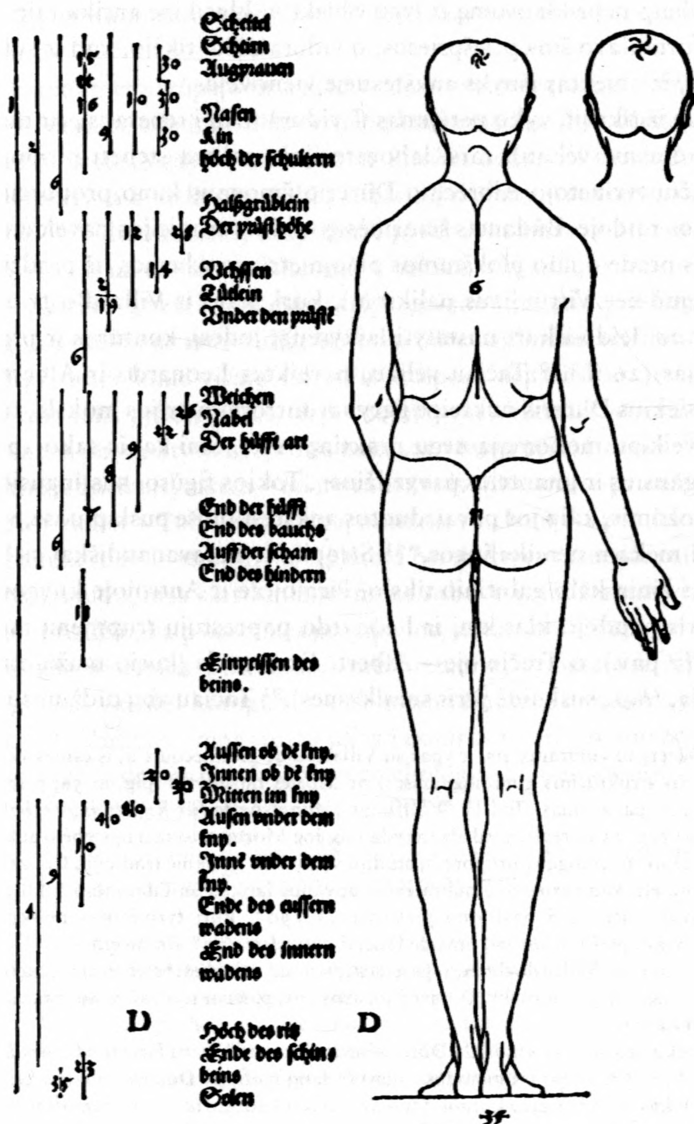
jektą kaip nepriklausomą ir lygų objektui; klasikinė antika taip ir nesuformulavo šios priešpriešos; o viduramžiai tikėjo, kad ir subjektas, ir objektas išnyks aukštesnėje vienovėje.

Kaip iš tikrųjų vyko perėjimas iš viduramžių į renesansą (ir tam tikra prasme vėliau), tarsi laboratorijoje galima stebėti pirmojo vokiečių tyrinėtojo Albrechto Dürerio žmogaus kūno proporcijų teorijos raidoje. Būdamas šiaurinės gotikinės tradicijos paveldėtojas, jis pradėjo nuo plokštumos planimetrinės schemos (iš pradžių nesirėmė net Vitruvijaus palikimu), kuri, kaip ir Villard'o *pourtraicture*, leido iškart nustatyti laikyseną, judesį, kontūrus ir proporcijas (26 il.).[90] Tačiau vėliau, paveiktas Leonardo ir Alberti, savo siekius Düreris nukreipė į grynai antropometrijos mokslą, turintį veikiau mokomąją negu praktinę vertę. Štai ką jis sako apie savo gausius ir įmantrius pavyzdžius: „Tokios figūros sustingusiomis pozomis, kaip jos pavaizduotos ankstesniuose puslapiuose, visiškai niekam nereikalingos."[91] Stropiai ir nesavanaudiškai siekdamas žinių kaip galutinio tikslo, Pirmojoje ir Antrojoje knygose Düreris naudojo klasikinį ir Leonardo paprastųjų trupmenų metodą (7 pav.), o Trečiojoje – Alberti *Exempeda* (kurio mažiausią padalą, 1/600, suskaidė į tris smulkesnes).[92] Tačiau abu didžiuosius

[90] Dürerį su viduramžiais, ir ypač su Villard'u de Honnecourt'u, iš esmės sieja būtent šis struktūrinis giminingumas, o ne Mortet nurodytas (plg. n. 56, p. 92) atsitiktinis panašumas. Tad H. Wölfflinas (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VIII, 1915, p. 254), regis, perdeda sakydamas, jog Mortet teisingai pastebėjo ankstyvųjų Dürerio žmogaus proporcijų studijų sąsajas su gotikine tradicija. Čia galima paminėti, kad skriestuvu nubraižytus apvalius lankus dr. Edmundui Schillingui pavyko atrasti Sebastijono piešinyje „L.190", kurį tyrinėtojas priskyrė konstravimo piešinių serijai, prasidedančiai nuo „L.74/75" (žr. 26 il.).

[91] „Dann die Bilder döchten so gestrackt, wie sie vorn beschrieben sind, nichts zu brauchen." Plg. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, p. 81 ir t., ypač p. 89 ir t., taip pat p. 111 ir t.

[92] Lieka neaišku, kokiu būdu Düreris susipažino su Alberti *Exempeda*, nes *De Statua*, kur aprašomas šis metodas, išleistas daug metų po Dürerio mirties. Galimas dalykas, kad Dürerio šaltiniu tapo Francesco Giorgi *Harmonia mundi totius* (žr. n. 65, p. 97); į šį veikalą įtrauktas (fol. C.1) detalus Alberti metodo aprašymas, kuris – išskyrus vieną terminologinį nesusipratimą – yra gana tikslus ir panašus į tiesioginę citatą: „Attendendum est ad mensuras, quibus nonnulli microcosmographi metiuntur ipsum humanum corpus. Dividunt enim id per sex pedes...



7. Albrecht Dürer. „Žmogus D". Iš *Keturios knygos apie žmogaus proporcijas* (*Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nuremberg, 1528), pirmoji knyga

italus Düreris pralenkė ne tik savo matavimų įvairove ir tikslumu, bet ir išties kritišku savo paties galimybių suvokimu. Tvirtai atsisakydamas pretenzijų atrasti vienintelį idealų grožio kanoną, jis ėmėsi kur kas daugiau pastangų reikalaujančio uždavinio – nustatyti įvairius „charakterių“ tipus, kurie – kiekvienas savaip – turėjo „išvengti akį rėžiančio bjaurumo“. Jis sudarė net dvidešimt šešis proporcijų komplektus, be to, pateikė kūdikio kūno pavyzdį ir detalius galvos, pėdos ir plaštakos išmatavimus.[93] Tačiau čia dar ne viskas: Düreris taip pat nurodė priemones ir būdus, kaip toliau galėtų „įvairuoti“ visi šie tipai, griežtai geometriniais metodais apibrėžė net anomalius ir groteskiškus pavidalus (8 pav.).[94]

Düreris taip pat mėgino matavimo teoriją papildyti judesio teorija (kuri dėl anatominių ir psichologinių žinių stygiaus jam išėjo gana gremėzdiška ir mechaniška[95]) ir perspektyvos teorija.[96] Kadangi Düreris, kaip ir didysis italų tapytojas bei mokslininkas Piero della Francesca, siekė pritaikyti perspektyvą tiek žmonių figūroms, tiek ir negyviems daiktams, šį labai sudėtingą procesą

---

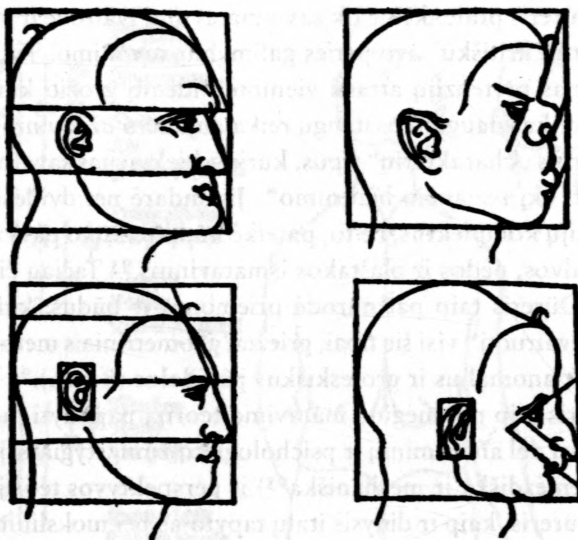
et mensuram unius ex iis pedibus hexipedam [!] vocant. Et hanc partiuntur in gradus decem, unde ex sex hexipedis gradus sexaginta resultant, gradum vero quemlibet in decem... minuta.“ „Reikia atkreipti dėmesį į išmatavimus, kuriuos kai kurie mikrokosmografai taiko žmogaus kūnui. Pastarąjį jie dalija į šešias pėdas... ir vienos tokios pėdos dydį jie vadina *exempeda* [!]. Šį dydį jie dalija į dešimtį dalių [*gradus*, pasak Alberti – *unceolae*]; vadinasi, šešios pėdos iš viso susideda iš šešiasdešimties dalių, o kiekviena dalis – iš dešimties pačių smulkiausių padalų [*minuta*, autentiškas Alberti terminas]“. Tačiau pats autorius linkęs dalyti į 300, o ne į 600 *minuta*, nes trokšta išsaugoti anksčiau minėtą (n. 65, p. 97) žmogaus kūno ir Nojaus laivo santykį. Francesco Giorgi veikalo išleidimo data, 1525-ieji, neprieštarautų mūsų hipotezei, mat galima įrodyti (plg. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, p. 119), jog Düreris susipažino su *Exempeda* tarp 1523 ir 1528 metų. [Agripas Netesheimietis galėjo remtis tuo pačiu šaltiniu, nes *Exempedos* sistemą nurodo spausdintiniame *De occulta philosophia* leidime (pasirodžiusiame 1531), II, 27, tačiau jos nemini pirmajame 1509-ųjų leidime.]

[93] Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nuremberg, 1528, I ir II knygos.

[94] Ibid., III knyga.

[95] Ibid., IV knyga.

[96] Albrecht Dürer, *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt*, Nuremberg, 1525, nuo P.L.v. ir t.



8. Albrecht Dürer. Keturi groteskiški profiliai. Iš *Keturios knygos apie žmogaus proporcijas* (*Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nuremberg, 1528), trečioji knyga

jis bandė supaprastinti, iracionalius žmogaus kūno paviršius paversdamas formomis, kurias galima apibrėžti paprastomis plokštumomis.[97] Tai ypač gerai matyti palyginus trečiajame dešimtmetyje sukurtas schemas su maždaug 1500 metų konstrukcijomis (26 il.). Užuot galynėjęsis su numanomu galutiniu rezultatu, vėlyvasis Düreris pasitenkino paruošiamuoju darbu; užuot brėžęs kontūrus apskritimų lankais, jis įbrėžia plastinius vienetus į stereometrinius

[97] Dürer, *Vier Bücher...*, IV knyga, ir gausūs piešiniai. Aš turiu galvoje garsiąją „kubo sistemą", kurios pradininkas, pasak Lomazzo, yra Foppa ir kurią vėliau perėmė ir išplėtojo Holbeinas, Altdorferis, Luca Cambiaso, Erhardas Schönas ir kiti (plg. Meder, op. cit., p. 624, pav. p. 319, 619, 623). Ši sistema susijusi su Dürerio pieštomis galvomis, kurių paviršiai paversti daugiakampiais (il. Meder, op. cit., p. 622); tai metodas, kurį šių eilučių autorius mėgino kildinti iš itališkų šaltinių (*Kunstchronik*, nauja ser., XXVI, 1915, sk. 514 ir t.) ir kuriam Mederis (p. 564, 267 pav.) surado įtikinamesnę analogiją.

kūnus; matematiniam linijinio piešinio schematizavimui jis priešpriešino matematinę plastinių sąvokų analizę (27 il.).[98]

V

Dürerio *Keturios knygos apie žmogaus proporcijas* (*Vier Bücher von menschlicher Proportion*) iškelia proporcijų teoriją į tokias aukštumas, kokių iki jo ši teorija nebuvo pasiekusi ir po jo vargu ar kada pasieks. Tačiau tai yra kartu ir jos smukimo pradžia. Pastebime, kad jau pats Düreris neatsispyrė pagundai studijuoti žmogaus proporcijas dėl jų pačių: ypatingas jo tyrinėjimų tikslumas ir kompleksiškumas gerokai peržengė meninio pritaikymo ribas ir galų gale beveik visiškai prarado ryšį su dailės praktika. Jo paties kūrybą ši pernelyg detalizuota antropometrinė technika paveikė visai menkai, yra likę tik keli netobuli pirmieji bandymai. Vien prisiminus, kad smulkiausia šios metrinės sistemos padala, vadinamoji „dalelė“ (*Trümlein*), yra mažesnė už milimetrą, tampa aišku, kodėl tarp teorijos ir praktikos atsivėrė praraja.

Po Dürerio laimėjimų tolesnę žmogaus proporcijų teorijos kaip meno teorijos dalies raidą žymi, viena vertus, nereikšminga jo mokyklos produkcija, daugiau ar mažiau pagrįsta jo *opus maius* – tai Lautensacko[99], Behamo[100], Schöno[101], van der Heydeno[102] ar Bergmüllerio[103] brošiūros, ir, kita vertus, tokie sausi, dogmatiški

[98] Dar kitaip, irgi nebeplanimetriškai, judanti figūra schematizuojama piešinių serijoje, priskirtoje Erhardui Schönui. Vienas šios serijos pavyzdys pateikiamas 9 pav. (taip pat žr. W. Ghillany, *Index rarissimorum aliquot librorum, quos habet bibliotheca publica Noribergensis*, 1846, p. 15). Dėl šiuose piešiniuose naudojamo metodo plg. iliustraciją iš Leonardo *Trattato*, § 173.

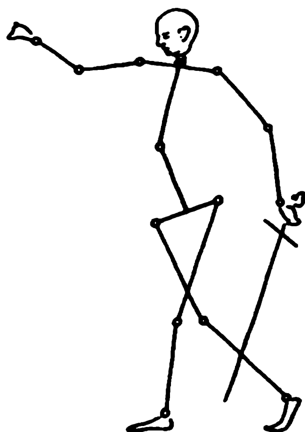
[99] H. Lautensack, *Des Circkels und Richtscheyts, auch der Perspectiva und Proportion der Menschen und Rosse kurtze doch gründliche Underweisung*, Nuremberg, 1564.

[100] H.S. Beham, *Dies Büchlein zeyget an... ein Mass oder Proporcion des Ross*, Nuremberg, 1528; to paties autoriaus, *Kunst und Lere Büchlein...*, Frankfurt, 1546 (ir dažnai po to); taip pat plg. jo graviūras, p. 219–221.

[101] E. Schön, *Underweysung der Proportion und Stellung der Possen*, Nuremberg, 1542 (faksimilinis leid., red. L. Baer, Frankfurt, 1920).

[102] J. van der Heyden, *Reissbüchlein...*, Strassburg, 1634.

[103] J.G. Bergmüller, *Anthropometria oder Statur des Menschen*, Augsburg, 1723.



9. Erhard Schön (?). Žmogaus judesio schematiškas piešinys (kopija). Niurnbergas, Miesto biblioteka

veikalai kaip Schadowo[104] ar Zeisingo[105]. Tačiau nors Dürerio metodai ir nepasitarnavo, kaip jis tikėjosi, dailės labui, jie tapo neįkainojami tokiems naujai besiformuojantiems mokslams kaip antropologija, kriminologija ir – kas keisčiausia – biologija.[106]

Šis paskutinis proporcijų teorijos raidos tarpsnis atitinka bendrąją dailės evoliuciją. Teorijos, tyrinėjančios tik objektyvius kūnų matmenis, meninė vertė ir svarba norom nenorom priklausė nuo to, ar tokių objektų vaizdavimas laikomas svarbiausiu meninės veiklos tikslu. Jos svarba atitinkamai sumenko, kai meninis genijus iškėlė subjektyvią objekto sampratą vietoj paties objekto ir būtent jai suteikė pirmenybę. Egipto mene proporcijų teorija buvo beveik viskas, kadangi subjektas buvo beveik niekas; kai šis santykis apsivertė, proporcijų teorija buvo pasmerkta grimzti į nebūtį. Retrospektyviai

[104] G. Schadow, *Polyclet oder von den Massen der Menschen*, Berlin, 1834 (11-as leid., Berlin, 1909).

[105] A. Zeising, *Neue Lehre von den Proportionen des Körpers*, Leipzig, 1854; to paties autoriaus, *Aesthetische Forschungen*, Frankfurt, 1855.

[106] Turiu omenyje labai rimtą Dürerio „geometrinio įvairavimo" doktrinos (*Vier Bücher...*, III knyga) atgimimą garsiojoje D'Arcy W. Thompsono knygoje *On Growth and Form*, 1-as leid. 1917.

žvelgiant, subjektyvaus principo pergalę paruošė jau penkioliktojo amžiaus menas, pripažinęs autonomišką vaizduojamų daiktų nepastovumą ir tiek menininko, tiek žiūrovo autonomiško patyrimo svarbą. Atslūgus „klasikinės antikos atgaivinimo" sąjūdžiui, pirmosios subjektyvaus principo teikiamos nuolaidos buvo visapusiškai išnaudotos, ir žmogaus proporcijų teorija, kaip meno teorijos dalis, prarado savo vaidmenį. Stiliams, kuriuos visus būtų galima pavadinti „tapybiškuoju" subjektyvizmu ir kuriems ryškiausiai atstovauja septynioliktojo amžiaus olandų tapyba ir devynioliktojo amžiaus impresionizmas, žmogaus kūno proporcijų teorijos nereikėjo, nes, palyginti su beribėje erdvėje pasklidusia šviesa ir oru, jiems menkai imponavo visi trimačiai objektai, taip pat ir žmogaus figūra.[107] Stiliams, kuriuos visus būtų galima pavadinti „netapybiškuoju" subjektyvizmu, – ikibarokiniam manierizmui ir moderniajam „ekspresionizmui" – žmogaus kūno proporcijų teorijos nereikėjo todėl, kad jiems geometriniai kūnai, įskaitant žmogaus figūrą, buvo prasmingi tik tiek, kiek jie paklūsta nevaržomam dailininko norui trumpinti, ilginti, kraipyti ir galų gale išardyti.[108]

[107] Kalbant apie Šiaurės kraštų dailę, ši data dar ankstesnė (penkioliktasis ir šešioliktasis amžius), išskyrus tokius dailininkus kaip Düreris ir jo sekėjai, kuriuos užbūrė klasikinės įtakos.

[108] Plg. Michelangelo teiginį, n. 81, p. 101. Net ir meno teorijai skirtoje literatūroje, kuri pati savaime linksta į „objektyvistinį" klasicizmą, tam tikruose regionuose tam tikrais laikotarpiais pastebimai mažiau domimasi moksline proporcijų teorija. Vincenzo Danti, Michelangelo epigonas, ketino parašyti veikalą (išleistos tik nedidelės ištraukos), kuris, nepaisant pavadinimo *Delle perfette proportioni*, dalyką tyrinėja ne matematiškai, o veikiau anatomijos, mimikos ir patofizionomikos aspektais (žr. J. von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, p. 343 ir t., 359, 396); o Nyderlandų dailininkas Carelas van Manderis proporcijų problemą traktavo su neįtikėtinu abejingumu (žr. Schlosser, ibid.). [Taip pat plg. E. Panofsky, *Idea* (Studien der Bibliothek Warburg, V), Leipzig, Berlin, 1924, p. 41 ir t.; vert. į italų kalbą, Florence, 1952, p. 57 ir t.] Dar labiau netikėta, kad Rembrandtas, kuris tikrai specialiai nesidomėjo proporcijų teorija, kartą nupiešė Vitruvijaus „žmogų kvadrate"; tačiau taip gerai „užmaskavo", jog niekas to nė neįtarė: tai rytietis, nuškicuotas iš natūros, su turbanu ir ilgu apsiaustu, veikiau atsitiktine negu schematiška poza, galva kiek pasukta į šoną. Jeigu nebūtų kvadrato ir skersinių linijų, dalijančių liemenį, piešinį (C. Hofstede de Groot, *Die Handzeichnungen Rembrandts*, Haarlem, 1906, nr. 613) būtų galima laikyti kostiumo eskizu, o išskleistas rankas – ekspresyviu gestu.

Taigi „naujaisiais“ amžiais žmogaus proporcijų teorijos, kurią apleido dailininkai ir dailės teoretikai, ėmėsi mokslininkai – išskyrus tuos, kurie priešinosi šiam pažangiam raidos tarpsniui, linkusiam į subjektyvumą. Neatsitiktinai Goethe, pasiekęs brandos laikotarpį ir jaunystės romantizmą pakeitęs iš esmės klasicistine dailės samprata, reiškė nuoširdų ir gyvą susidomėjimą mėgstamiausia Leonardo ir Dürerio disciplina: „Toliau plėtoti vyriškų ir moteriškų proporcijų kanoną, – rašo jis laiške J.H. Meyeriui, – ieškoti skirtybių, iš kurių atsiranda žmogaus būdas, atidžiau ištirti anatominę sandarą bei ieškoti gražių formų, lemiančių išorinį tobulumą – prie šių sudėtingų tyrinėjimų kviečiu tamstą prisidėti. Aš savo ruožtu jau esu atlikęs kai kuriuos parengiamuosius tyrimus“.[109]

[109] *Goethe*, 1791, kovo 13 laiškas Meyeriui (Veimaro leid., IV, 9, p. 248).

3

Sugerijus, Sen Deni abatas

Retai kada – tiesą sakant, niekada – didieji dailės globėjai neturėjo poreikio rašyti atsiminimus apie savo siekimus bei laimėjimus. Veiklos žmonės, nuo cezarių ligi kaimo gydytojų, fiksuodavo savo darbus ir patirtį, kuriuos, jų manymu, pelnytai išsaugoti ateities kartoms tegalėjo rašytinis žodis. Taip pat ir saviraiškos žmonės, nuo rašytojų ir poetų ligi tapytojų ir skulptorių (nuo to laiko, kai renesansas meistriškumą įteisino kaip meną), griebdavosi autobiografijos ir savo darbų aiškinimo, baimindamiesi, kad jų darbai, kaip atskiri, susikristalizavę ilgo kūrybinio proceso rezultatai, ateities kartoms gali neatskleisti savo tikrojo, išliekamojo turinio. Kitaip elgėsi globėjai – kardinolai, pasauliečiai valdovai, aristokratai bei plutokratai, t.y. tie, kurių visuomeninė padėtis ir iniciatyva sudaro sąlygas kitiems žmonėms kurti. Jų manymu, dailės kūrinys turi garbinti globėją, o ne globėjas – dailės kūrinį. Adrianai ir maksimilianai, leonai ir julijai, jeanai de berry ir lorenzo'ai de' medici nusprendę, ko nori, pasirinkdavo dailininkus, dalyvaudavo sudarant programą, pritardavo arba kritikuodavo jos vykdymą ir apmokėdavo arba neapmokėdavo sąskaitas. Tačiau inventorių surašyti jie pavesdavo dvaro valdininkams ir sekretoriams, o aprašymus, panegirikas ir paaiškinimus – istoriografams, poetams bei humanistams.

Reikėjo ypatingo aplinkybių sutapimo ir unikalaus asmeninių savybių derinio, kad atsirastų Sen Deni abato Sugerijaus sukurti dokumentai, kuriuos mums maloningai išsaugojo laikas.

I

Abatijos, kuri savo politine svarba bei teritoriniais turtais pranoko daugumą vyskupijų, galva ir pertvarkytojas, Prancūzijos regentas per Antrąjį kryžiaus žygį, dviejų Prancūzijos karalių „ištikimas patarėjas ir draugas" tuo metu, kai sostas po ilgo nuosmukio pradėjo atgauti savo galybę, Sugerijus (gimęs 1081 ir nuo 1122 ligi mirties 1151 – Sen Deni abatas) yra iškili Prancūzijos istorijos figūra; ne veltui jis vadinamas Prancūzijos monarchijos, pasiekusios savo klestėjimo viršūnę valdant Liudvikui XIV, tėvu. Derindamas gabaus verslininko apsukrumą su įgimtu teisingumo jausmu bei sąžiningumu (*fidelitas*), kurį pripažino netgi tie, kurie jo nemėgo, taikus ir priešiškas smurtui, tačiau niekada nestingantis ryžto ir fizinės drąsos, be galo darbštus, tačiau podraug ir laisvalaikio meistras, mokantis išlaukti tinkamą progą, atidus detalei, tačiau pajėgus matyti daiktus iš ateities perspektyvos, – visas šias prieštaringas dovanas jis paaukojo dviem tikslams: troško sustiprinti Prancūzijos sosto galią ir išaukštinti Sen Deni abatiją.

Sugerijaus atveju šie du tikslai neprieštaravo vienas kitam. Anaiptol, jis suvokė juos kaip du to paties idealo, atitinkančio tiek prigimtinį įstatymą, tiek dieviškąją valią, aspektus. Mat Sugerijus tvirtai tikėjo trimis pamatinėmis tiesomis. Pirma, karalius, ypač Prancūzijos karalius, yra „Dievo vietininkas", „Dievo paženklintas ir Jį įkūnijantis"; tačiau tai visiškai nereiškė, jog karalius yra neklystantis, priešingai, iš to išplaukė nuostata, jog karalius neturi klysti („nešlovė karaliui, jeigu jis pažeidžia įstatymą, nes karalius ir įstatymas – *rex et lex* – yra tos pačios aukščiausiosios valdžios sostas"). Antra, bet kuris Prancūzijos karalius ir ypač Sugerijaus mylimasis šeimininkas Liudvikas Storasis, per karūnavimą 1108-aisiais nusisegęs pasaulietišką kardą ir prisisegęs dvasinį „Bažnyčios ir vargšų gynėjo" kardą, turėjo teisę ir šventą pareigą malšinti visas jėgas, siekiančias sukelti vidaus maištą bei kenkiančias absoliučiai jo valdžiai. Trečia, šią absoliučią valdžią, vadinasi, ir tautos vienybę simbolizavo ir net įkūnijo Sen Deni abatija, kuri sergėjo „Galijos apaštalo", „nepaprastojo ir po Dievo vienintelio krašto gynėjo", relikvijas.

Šventojo Dionizo ir legendinių jo draugų šv. Rustiko ir šv. Eleuterijaus (Sugerijus juodu paprastai vadina „šventaisiais kankiniais“ arba „šventaisiais mūsų globėjais“) įkurta karaliaus Dagoberto garbei, daugelį amžių Sen Deni buvo „karališkoji“ abatija. „Pagal prigimtinę teisę“ čia palaidoti Prancūzijos karaliai; tituluotais jos abatais tapo Karolis Plikasis ir Hugonas Kapetas, valdančiosios dinastijos pradininkas; ir ne vienas valdovų sūnus čia įgijo pradinį išsimokslinimą (būtent Sen Deni de l'Estre mokykloje Sugerijus, būdamas dar berniukas, užmezgė visą gyvenimą trukusią draugystę su būsimuoju Liudviku Storuoju). 1127 metais šv. Bernardas gana tiksliai apibendrino padėtį rašydamas:

Ši vieta nuo seno buvo ypatinga ir pelnė karališką šlovę; tarnavo teisiniams Dvaro reikalams ir karaliaus kariuomenei; čia nedvejota ir neveidmainiauta grąžinant tai, kas Ciesoriaus, tačiau atiduodant tai, kas Dievo, nebesielgta su tokia pat ištikimybe.

Šiame dažnai cituojamame laiške, parašytame šeštaisiais Sugerijaus abatystės metais, Klervo abatas sveikina savo pasaulietiškesnį kolegą sėkmingai „reformavus“ Sen Deni abatiją. Ši „reforma“ ne tik nesumenkino abatijos politinės svarbos, bet ir suteikė jai nepriklausomybę, prestižą bei gerovę, kurie padėjo Sugerijui sutvirtinti tradicinius ryšius su sostu ir padaryti juos dar glaudesnius. Su reforma ar be jos, Sugerijus niekada nesiliovė paisęs Sen Deni ir Prancūzijos karališkųjų rūmų interesų, visuomet naiviai – ir iš dalies pateisinamai – manė, kad jie sutampa su tautos interesais ir Dievo valia, kaip, tarkim, šiuolaikinis naftos ar plieno magnatas gali remti įstatymus, naudingus jo pramonei ir bankui, neva dėl to, kad jie kelią šalies gerovę ir spartiną žmonijos progresą.[1] Sugerijaus supratimu, sosto bičiuliai – tai „Dievo ir šventojo Dionizo šalininkai“, o Sen Deni priešai – tai „žmonės, negerbiantys nei frankų karaliaus, nei Visatos Valdovo“.

[1] [Praėjus dešimčiai metų po šio sakinio užrašymo vienas žymus pramonininkas, tapdamas valstybės veikėju, pareiškė: „Kas gerai ‚General Motors', gerai ir Jungtinėms Valstijoms“.]

Sugerijus iš prigimties brangino santarvę ir savo tikslų siekė kiek įmanoma derybomis bei piniginėmis sutartimis, o ne karine jėga. Vos pradėjęs karjerą, jis nepaliaujamai triūsė gerindamas Prancūzijos sosto santykius su popiežiumi, kurie buvo labai įtempti valdant Liudviko Storojo tėvui ir pirmtakui Pilypui I. Ypatingos misijos Romoje Sugerijui buvo patikėtos daug anksčiau negu abatystė; kaip tyčia per vieną tokią misiją jis ir sužinojo apie savo išrinkimą. Kai Sugerijus perėmė reikalų tvarkymą ir parodė nepaprastą sumanumą, sosto ir kurijos santykiai virto tvirta sąjunga, kuri ne tik sustiprino karaliaus padėtį krašto viduje, bet ir neutralizavo jo pavojingiausią išorės priešą, vokiečių imperatorių Henriką V.

Jokia diplomatija negalėjo užkirsti kelio ginkluotiems konfliktams su kitu galingu Liudviko priešu – išdidžiu ir talentingu Anglijos karaliumi Henriku I Bokleru. Vilhelmo Užkariautojo sūnus Henrikas, suprantama, nesutiko atsisakyti savo palikimo žemyne – Normandijos kunigaikštystės, o Liudvikas, suprantama, stengėsi perduoti ją silpnesniems ir patikimesniems vasalams, Flandrijos grafams. Vis dėlto Sugerijus (nuoširdžiai žavėjęsis kariniais bei administraciniais Henriko sugebėjimais) stebuklingu būdu įstengė pelnyti ir išsaugoti Henriko pasitikėjimą ir draugiškumą. Jis ne kartą tarpininkavo Henrikui ir Liudvikui Storajam; būtent šiame kontekste ištikimasis Sugerijaus globotinis ir biografas Sen Deni vienuolis Vilhelmas (išsiųstas į Sen Deni an Vo tuojau po Sugerijaus mirties) užrašė plačiai nuskambėjusį sakinį, sukurptą greičiau iš naivaus prielankumo negu kritiško vertinimo: „Argi Henrikas, galingasis Anglijos karalius, draugystės su šiuo žmogumi nelaikė garbe, argi nesidžiaugė galėdamas bendrauti su juo? Argi nepasirinko jo tarpininku bei taikdariu santykiuose su Liudviku, Prancūzijos karaliumi?“

Mediator et pacis vinculum: šiuose keturiuose žodžiuose telpa beveik viskas, ką galima pasakyti apie Sugerijaus, kaip valstybės veikėjo, siekius tiek užsienio, tiek vidaus politikoje. Blua grafas Teobaldas IV (Didysis), Anglijos karaliaus Henriko I sūnėnas, dažniausiai palaikydavo savo dėdės pusę. Tačiau ir su juo Sugerijus

puikiai sutarė; ilgainiui tarp Teobaldo ir Prancūzijos karaliaus, tuomet jau Liudviko VII, 1137-aisiais paveldėjusio sostą iš tėvo, Sugerijui pavyko sudaryti ilgalaikę taiką; Teobaldo sūnus Henrikas vėliau tapo vienu ištikimiausių jaunesniojo Liudviko šalininkų. Kai riteriškasis ir temperamentingasis Liudvikas VII susikirto su savo kancleriu Algrinu, tik Sugerijui pavyko juos sutaikyti. Kai Anžu ir Normandijos grafas Gotfridas, Henriko Boklero vienturtės dukters antrasis vyras, grasino karu, ne kam kitam, o Sugerijui pavyko nukreipti šį smūgį. Kai Liudvikas VII, turėdamas rimtą dingstį, panoro skirtis su savo žmona, gražiąja Eleonora Akvitaniete, ne kas kitas, o Sugerijus, kol buvo gyvas, atitolino tai, kas blogiausia, ir politiškai pražūtinga ištuoka įvyko tik 1152 metais.

Neatsitiktinai dvi didžiausias savo visuomeninės veiklos pergales Sugerijus pasiekė be kraujo praliejimo. Pirma, numalšindamas Liudviko VII brolio Roberto Drėjiečio sumanytą *coup d'état**, kurį Sugerijus, tuomet šešiasdešimties aštuonerių metų amžiaus regentas, „su liūto narsa sutramdė vardan teisingumo“. Antra, – ir tai dar didesnė pergalė, – sužlugdydamas Vokietijos imperatoriaus Henriko V kėslus užpulti šalį. Po Vormso konkordato pasijutęs pakankamai stiprus, Henrikas pasiruošė galingam antpuoliui, tačiau, susidūręs su „suvienijusia savo jėgas Prancūzija“, buvo priverstas trauktis. Visi karaliaus vasalai, net ir galingiausi bei didžiausi priešginos, paliko nuošaly savo vaidus bei skundus ir atsiliepė į „Prancūzijos šauksmą“ (*ajuracio Franciae*): tai buvo ne tik Sugerijaus politikos apskritai, bet ir jo ypatingų pareigų triumfas. Telkiant karo būrius šv. Dionizo ir jo draugų relikvijos buvo išdėliotos ant centrinio abatijos altoriaus ir vėliau grąžintos į kriptą „ant paties karaliaus pečių“. Dieną naktį vienuoliai kalbėjo maldas. Liudvikas Storasis iš Sugerijaus rankų priėmė Sen Deni vėliavą ir „pakvietė visą Prancūziją žygiuoti paskui ją“, tuo paliudydamas, jog karalius yra abatijos vasalas, valdantis leno teisėmis abatijai priklausančią Vekseno grafystę. Netrukus po Liudviko mir-

* Valstybinis perversmas (*pranc.*).

ties ši vėliava paskelbta garsiąja „oriflama“, ryškiu beveik trejetą amžių trukusios tautinės vienybės simboliu.

Tik viena aplinkybė vertė Sugerijų siūlyti ir net reikalauti panaudoti jėgą prieš savo tėvynainius: kai „maištininkai“ pažeisdavo tai, ką Liudvikas Storasis pasižadėjo ginti, – Bažnyčios ir vargšų teises. Sugerijus galėjo rodyti nuolankumą Henrikui Boklerui, svajingą pagarbą – Teobaldui iš Blua; tačiau jis jautė nenumaldomą neapykantą bei panieką tokiems „žalčiams“ ir „laukiniams žvėrims“ kaip Tomas Marlietis, Bušaras Montomorensietis, Milonas iš Brė, Matas Bomontietis arba Hugonas iš Puizė (dauguma jų – smulkūs dvarininkai), kurie, tapę vietiniais apylinkių tironais, puldinėjo savo lojalius kaimynus, plėšė miestus, engė valstiečius bei gviešėsi į Bažnyčios nuosavybę – įskaitant Sen Deni turtus. Prieš tokius Sugerijus ragino imtis griežčiausių priemonių ir pats jų griebėsi užstodamas nuskriaustuosius ne tik vardan teisingumo ir humaniškumo (nors pats iš prigimties buvo teisingas bei humaniškas žmogus), bet ir todėl, kad buvo pakankamai protingas ir žinojo, jog bankrutavęs prekijas negalės mokėti mokesčių, jog nuolat plėšiamas ir grobiamas ūkininkas ar vyndarys veikiausiai apleis savo laukus ar vynuogynus. Kai Liudvikas VII sugrįžo iš Šventosios žemės, Sugerijus grąžino jam tokią taikią ir vieningą šalį, kokios anksčiau retai būta, ir – o tai dar didesnis stebuklas – pilną iždą. „Nuo to laiko, – rašo Vilhelmas, – tauta ir valdovas jį vadino tėvynės tėvu“; ir (tyčia prisimindamas Akvitanijos praradimą dėl Liudviko VII skyrybų) priduria: „Tik po to, kai jis pasitraukė iš mūsų tarpo, jam nesant šio krašto skeptras patyrė didžią netektį.“

II

Tai, ką Sugerijui nepavyko įgyvendinti karalystės makrokosme, jis iki galo įvykdė abatijos mikrokosme. Net ir truputį sušvelninę išdidų šv. Bernardo pasmerkimą, esą prieš reformą Sen Deni abatija panėšėjusi į „Vulkano dirbtuvę“ ir „Šėtono sinagogą“, net ir šiek tiek pritildę aršius vargšo suirzusio Abélard’o prakeiksmus, kai jis kalba apie „nepakenčiamą ištvirkimą“ ir vadina Sugerijaus pirm-

taką Adomą „žmogumi, labiau garsėjusiu niekingu elgesiu ir niekšybėmis nei prelato viršenybe prieš kitus“, net ir tada negalėsime nepastebėti, kad iki Sugerijaus padėtis Sen Deni vienuolyne buvo toli gražu nepatenkinama. Pats Sugerijus taktiškai susilaiko nuo bet kokių asmeninių kaltinimų Adomui, savo „dvasiniam tėvui ir globėjui“. Tačiau jis mini sienose žiojinčius plyšius, apgriuvusias kolonas ir „tuoj nuvirsiančius“ bokštus, žibintus ir kitus rakandus, byrančius į dalis ir niekieno netaisomus; vertingus dramblio kaulo dirbinius, „dūlėjančius iždo skryniose“; altoriaus indus, „įkeistus ir neatgautus“; nevykdomus įsipareigojimus karališkiesiems geradariams; Bažnyčios dešimtines, atiduotas pasauliečiams; atkampesnes žemes, arba visai nedirbamas, arba nuomininkų apleistas dėl aplinkinių žemvaldžių ir baronų priespaudos; ir, baisiausia, nesibaigiančius nemalonumus su „dvaro valdininkais“ (*advocati*), kurie turėjo paveldimą teisę į tam tikras pajamas, gaunamas iš abatijos valdų už apsaugą nuo išorės priešų (*advocationes*), bet dažnai negalėjo ar nenorėjo atlikti šios tarnybos ir dar dažniau piktnaudžiavo ir užkraudavo papildomus mokesčius, karinę prievolę ir baudžiavą.

Ilgą laiką, prieš tapdamas Sen Deni vyresniuoju, Sugerijus tiesiogiai patyrė šias negandas. Maždaug dvejus metus ištarnavęs abato atstovu (*praepositus*) Didžiajame Bernevalyje, Normandijoje, kur turėjo progą susipažinti su Henriko Boklero valdymo naujovėmis, kurios paliko jam stiprų įspūdį, sulaukęs dvidešimt aštuonerių metų amžiaus ir vis dar užimdamas tas pačias pareigas, Sugerijus buvo perkeltas į vieną iš labiausiai branginamų abatijos valdų – Turen Bosą (*Toury-en-Beauce*), netoli Šartro. Tačiau netrukus jis pamatė, kad šią vietovę aplenkia piligrimai ir prekijai, kad joje nėra nuomininkų, mat visus juos čia persekioja Sugerijaus *bête noire** Hugonas Puizietis: „Tie, kurie pasiliko, kažin ar galėjo išgyventi, slegiami tokio begėdiško išnaudojimo naštos.“ Užsitikrinęs moralinę Šartro ir Orleano vyskupų paramą bei konkrečią

* Nekenčiamas asmuo (*pranc.*).

vietinių kunigų ir parapijiečių pagalbą, Sugerijus kreipėsi į karalių apsaugos ir pats narsiai kovėsi, lydimas permainingos sėkmės, kol Le Puizė tvirtovė po trečios apgulties per dvejus metus pasidavė, o 1112-aisiais buvo sugriauta ar bent jau nepataisomai apgadinta. Dar dešimtį ar penkiolika metų nedorasis Hugonas sugebėjo neišleisti iš rankų savo nuosavybės, bet paskui, regis, paliko tvirtovę klebono žinioje, o pats išgaravo į Šventąją žemę. Tuo metu Sugerijus ėmėsi atstatyti Tureno valdas ir „nepriteklių pavertė pertekliumi“, o išrinktas abatu bematant stabilizavo padėtį ir padarė tai kartą visiems laikams. Surentė tvirtus „gynybinius“ trobesius, visą teritoriją apjuosė statinių tvora, pastatė fortą bei naują bokštą virš pagrindinių vartų; suėmė „atsitiktinai būdamas kaimynystėje su ginkluotomis pajėgomis“ Hugono kleboną, kuris jau buvo pradėjęs „keršyti už praeities nesėkmes“, ir jam įprastu būdu išsprendė dvaro valdos – *advocatio* klausimą. Taip jau susiklostė, kad *advocatio* paveldėjo jauna mergaitė, tokio Adomo iš Pitivjė anūkė, kuri, nors ir nelabai įstengė kuo nors padėti, tačiau galėjo stipriai pakenkti ištekėdama už netinkamo asmens. Tad Sugerijus viskuo pasirūpino: „atidavė mergelę kartu su *advocatio*“ dailiam jaunikaičiui iš savo aplinkos ir dovanojo šimtą svarų, kuriuos padalijo perpus jaunavedžiams bei, regis, ne itin turtingiems tėvams, ir visi liko patenkinti: jaunoji gavo kraitį ir vyrą; jaunikis – žmoną ir kuklias, tačiau pastovias pajamas; tėvai – savo dalį iš šimto svarų; „neramumai apylinkėje baigėsi“, o metinės abatijos įplaukos iš Tureno padidėjo nuo dvidešimties iki aštuoniasdešimties svarų.

Ši vienos iš daugelio valdų istorija puikiai apibūdina Sugerijaus valdymo metodą: kur reikėdavo jėgos, jis energingai jos griebdavosi, nekreipdamas dėmesio į gresiančius pavojus; jis pasakoja apie dar keletą atvejų, kai „pirmosiomis abatystės dienomis“ jam teko griebtis ginklo. Tačiau kai jis prisipažįsta apgailestaująs dėl tokio savo elgesio, tai nėra tik profesinė veidmainystė – nors ir pastarosios priemaišų negalima nepastebėti: jeigu tik būtų jo valia, visas problemas būtų sprendęs taip, kaip išsprendė Adomo iš Pitivjė anūkės reikalą.

Be sugebėjimo gauti gausybę karališkų dovanų bei privilegijų (svarbiausios – tai abatijos vietinės jurisdikcijos išplėtimas ir leidimas rengti didelę kasmetinę mugę, vadinamą *Foire du Lendit*) bei užsitikrinti įvairiausias aukas iš privačių asmenų, Sugerijus dar turėjo neeilinių gabumų atkasti užmirštas pretenzijas į žemes ir feodalines teises. „Jaunystėje buvau nuovokus, – rašo jis, – ir knisdavausi mūsų valdų dokumentuose tikrindamas mokesčių knygas, nes žinojau apie daugelio mūsų šmeižikų nesąžiningumą.“ Nė kiek nedvejodamas tokias pretenzijas jis gynė vardan Šventųjų kankinių ir, regis, tai darė „be jokios sofistikos“ (*non aliquo malo ingenio*), išskyrus galbūt tą atvejį, kai iš Aržantė vienuolyno buvo iškraustytos seserys. Šio iškraustymo reikalauta ne tik dėl teisinių, bet ir dėl moralinių priežasčių (o tai ir verčia kiek suabejoti tų teisių pagrįstumu), ir net kilo įtarimas, kad Sugerijų paveikė tai, jog Abélard'o mylimoji Eloiza buvo Aržantė vienuolyno vyresnioji. Vis dėlto tikrai žinoma, kad Sen Deni pretenzijas parėmė sinodas, kuriame dalyvavo toks garbingas Abélard'o teisių gynėjas kaip Šartro vyskupas Gotfridas Levietis; ir iš to, ką mes žinome apie Sugerijų, abejotina, ar nagrinėdamas šią bylą jis prisiminė senąjį skandalą.

Visais kitais mums žinomais atvejais Sugerijus, regis, elgėsi nepriekaištingai. Nauja nuosavybė buvo įgyta ir už padorią kainą išnuomota. Varginantys, tačiau teisėti apmokestinimai buvo panaikinti atsiskaitant su nuosavybės teisių turėtojais, net jei šie buvo žydai. Nepageidaujamiems *advocati* sudarytos sąlygos atsisakyti privilegijų ir gauti kompensaciją tiesiogiai sutarus arba pagal kanoninę procedūrą. Kai tik materialinis ir teisinis saugumas buvo užtikrintas, Sugerijus ėmėsi atstatymo ir atgaivinimo programos, kuri, kaip ir Turene, atnešė naudos tiek nuomininkų gerovei, tiek abatijos iždui. Apgriuvę pastatai ir sulūžę padargai buvo suremontuoti ir parūpinta naujų. Imtasi priemonių prieš nežabotą miškų kirtimą. Daugelyje vietų apgyvendinus naujakurius, lig tol nedirbami plotai užsėti vasarojum ir užsodinti vynuogynais. Protingai peržiūrėtos nuomininkų pareigos, teisėtas „prievoles“ rūpes-

tingai atskiriant nuo savavališkų mokesčių ir atitinkamai atsižvelgiant į individualius poreikius bei galimybes. Visa tai atlikta pačiam Sugerijui prižiūrint – vykdydamas „Bažnyčios ir krašto valdovo“ priedermes jis tarsi viesulas ūžė po savo valdas, planavo nausėdijas, nurodinėjo tinkamiausias vietas pasėliams ir vynuogynams, rūpinosi net menkiausia smulkmena, išnaudojo kiekvieną tinkamą progą. Pavyzdžiui, po ilgų Korbė grafų grobstymų iš Esono valdų buvo likę tik mažos Dievo Motinos laukuose (Notre-Dame-des-Champs) koplytėlės griuvėsiai, kur „avys ir ožkos atbėgdavo parupšnoti aplink altorių augančios žolės“. Kartą Sugerijui buvo pranešta, kad apleistoje šventovėje pastebėtos degančios žvakės ir kad čia stebuklingai išgiję paliegę žmonės. Supratęs, jog išaušo jo valanda, Sugerijus tuojau pat tenai išsiuntė vienuolyno vyresnįjį Hervė, „labai šventą ir nuostabiai paprastą, tačiau menko išsilavinimo vyrą“, su dvylika vienuolių, jie atstatė koplytėlę, sumūrijo vienuolyno pastatus, pasodino vynuogynus, atgabeno plūgų, vynuogių slėgtuvų, bažnytinių indų bei apdarų, netgi įrengė nedidelę bibliotekėlę; per kelerius metus ši viduramžių vietovė išaugo ir virto tuo, ką šiais laikais vadiname klestinčiomis savarankiškomis sanatorijomis.

III

Plėsdamas ir puoselėdamas nuošaliausias abatijos valdas, Sugerijus paruošė dirvą visapusiškam vienuolyno reorganizavimui.

Kaip pamename, 1127 metais Sen Deni vienuolynas buvo „reformuotas“; ši „reforma“ paskatino šv. Bernardą parašyti garsųjį mūsų jau minėtą sveikinimo laišką. Tačiau šis laiškas yra ne tik dievobaimingo pasitenkinimo pareiškimas. Jis žymi gandų ar net triukšmingo protesto kampanijos, kurią užvirė, regis, pats šv. Bernardas, pabaigą; jis skelbia paliaubas ir siūlo taikos sąlygas. Piešdamas Sen Deni būklę niūriomis spalvomis bei kalbėdamas apie „dievobaimingųjų“ pasipiktinimą, šv. Bernardas leidžia aiškiai suprasti, kad tik pats Sugerijus yra vienintelė to pasipiktinimo priežastis:

Dievobaimingieji kritikuoja tavo, o ne vienuolių klaidas. Jie papiktinti tavo, o ne jų nesaikingumo. Broliai pradėjo niurzgėti prieš tave, o ne prieš abatiją. Jie kaltino tik tave vieną. Jei tu pasitaisytum, liautųsi ir apkalbos. Tikrai, jei tu pasikeistum, baigtųsi sąmyšis ir visi protestai nurimtų. Štai kas mums nedavė ramybės: jeigu tu ir toliau taip elgsies, tas tavo prabangos pomėgis bei ištekliai gali pasirodyti pernelyg akiplėšiški... Vis dėlto tu patenkinai savo kritikus ir net padarei tai, kas nusipelno tik pagyrimo. Kokius žmogaus darbus (nors iš tiesų – tai Dievo darbas) turėtume taip labai branginti, jei ne tą staigų ir vienalaikį tokios gausybės žmonių atsivertimą, vertą aukščiausio pagyrimo bei susižavėjimo? Dangus džiaugiasi vieno nusidėjėlio atsivertimu – o čia juk visa kongregacija!

Tad Sugerijui viskas baigėsi gerai, jis, pagal kalambūrą, vargu ar atleistiną net šventajam, išmoko žįsti (*sugere*) Dieviškosios išminties krūtį, o ne pataikūnų lūpas. Tačiau po tiekos mandagių gestų šv. Bernardas griežtai pareiškia, kad ateityje jo gera valia priklausysianti nuo tolesnio Sugerijaus elgesio, ir galiausiai prieina prie reikalo; jis norįs atsikratyti Etjeno Garlandiečio, Liudviko Storojo senešalo, kuris, užimdamas aukštą bažnytinį postą ir turėdamas dar didesnę įtaką dvare, buvo didžiausia kliūtis tarp Klervo abato ir sosto.

Mes nežinome, ką Sugerijus, devyneriais metais vyresnis už šv. Bernardą, atsakė į šį pribloškiantį dokumentą; tačiau iš tolimesnės įvykių eigos matyti, kad jie vienas kitą suprato. Tų pačių 1127 metų pabaigoje Etjenas Garlandietis prarado karaliaus malonę. Nors vėliau jis ir atgavo ją, tačiau niekada nebeatgavo valdžios. O 1128 metų gegužės 10 dieną „Klervo abatas pirmą kartą užmezgė tiesioginius oficialius santykius su Prancūzijos karaliumi“: Sugerijus ir šv. Bernardas susitarė. Suvokdami, kaip stipriai jie gali pakenkti vienas kitam būdami priešai – vienas, sosto patarėjas ir didžiausia politinė jėga Prancūzijoje, kitas, Šventojo sosto mentorius ir didžiausia dvasinė galia Europoje, – jie nusprendė tapti draugais.

Nuo to laiko iš šv. Bernardo girdėti vien pagyrimai Sugerijaus adresu (nors ir liko tam tikras įsitikinimas, kad Sugerijus atsakin-

gas už kitų nelaimes, ir kartą, pasitaikius progai, jis gana pagiežingai paprašė „turtingojo" Sen Deni abato ištiesti pagalbos ranką „neturtingajam"). Jie tituluodavo vienas kitą *„vestra Sublimitas"*, *„vestra Magnitudo"* ir net *„Sanctitas vestra"*. Prieš mirtį Sugerijus išreiškė norą pamatyti „angelišką" Bernardo veidą ir buvo pamalonintas pamokomu laišku bei dailia nosinaite; tačiau svarbiausia, jie rūpestingai vengė kištis į vienas kito reikalus. Sugerijus išlaikydavo griežčiausią neutralumą, kai šv. Bernardas persekiodavo eretikus arba kone savavališkai skirdavo vyskupus ir arkivyskupus, ir nedarė nieko, kad užkirstų kelią Antrajam kryžiaus žygiui, nors buvo pakankamai įžvalgus, kad numatytų nesėkmę. Šv. Bernardas savo ruožtu susilaikė nuo Sen Deni koneveikimo ir niekada nepakeitė savo optimistiško požiūrio į Sugerijaus atsivertimą bei jo įvykdytą reformą, nekreipdamas dėmesio į tai, kaip buvo iš tikrųjų.

Sugerijus, be abejonės, buvo toks pat dievobaimingas kaip ir bet kuris kitas jo laikų ištikimas Bažnyčios tarnas ir parodydavo deramus jausmus atitinkamomis progomis: „užtvindydavo grindinį ašaromis" klūpodamas prieš Šventųjų kankinių kapą (nieko nuostabaus tais laikais, kai karaliai raudodami puldavo ant kelių prieš šventas relikvijas ir paplūsdavo ašaromis per oficialias laidotuves), o per džiaugsmingas Kalėdų ir Velykų šventes būdavo „pamaldžiai linksmas, džiaugsmingai pamaldus". Tačiau vargu ar jis kada nors patyrė tokį atsivertimą, kokį patyrė vokiečių dvasininkas Mascelinas, kurį šv. Bernardas atsiviliojo į Klervo vienuolyną iš tarnybos pas Mainco arkivyskupą, arba šv. Bernardo brolis Gajus, kurį jis atplėšė nuo mylimos žmonos ir dviejų mažamečių vaikų. Be abejonės, Sugerijus panaikino didžiulę netvarką abatijoje. Tačiau jos tikrai nepavertė tokia vieta, kur „nė vienas pasaulietis negalėtų įkelti kojos į Dievo namus", kur „smalsuoliai neprileidžiami prie šventenybių", kur „tyla ir atitolimas nuo pasaulio tuštybės akstina protą medituoti apie dangiškus dalykus".

Visų pirma Sen Deni reforma įvyko ne todėl, kad dalis brolių staiga apsigalvojo, o todėl, kad jie buvo su išmanymu ir atidžiai perauklėjami. Šv. Bernardas kalba apie „visos kongregacijos atsi-

vertimą", o Sugerijus, kaip jam įprasta, sveikina save sugebėjusį „taikiai atkurti šventojo Ordino siekius be perversmo ir nedrumsčiant brolių ramybės, nes jie prie to nepratę". Antra, ši reforma, nors ir padarė galą šiurpiems niokojimams ir suirutei, toli gražu nepasiekė – ir netgi nesiekė – ko nors panašaus į šv. Bernardo puoselėjamą griežtą vienuolystės idealą. Kaip jau minėta, Sen Deni ir toliau atiduodavo Ciesoriui, kas Ciesoriaus, ir tai darė juo uoliau, kuo saugesnės tapo jo valdos, patikimesni finansai, kuo tvirčiau abatas suėmė į nagą savo bendruomenę; vienuolių gyvenimas čia, nors turbūt griežčiau prižiūrimas negu ligi tol, vis dėlto tapo toks malonus, koks tik galėjo būti.

Šv. Bernardas suvokė vienuolystę kaip gyvenimą aklai nusižeminus, visišką asmeninių patogumų, maisto ir miego atsisakymą – sakoma, kad jis pats nemiegodavo ir pasninkaudavo *ultra possibilitatem humanam*. O Sugerijus, nors ir palaikė drausmę bei nuosaikumą, vis dėlto buvo kategoriškai nusistatęs prieš vergiškumą ir asketizmą. Didžiam jo biografo nustebimui ir susižavėjimui, atėjęs į valdžią, jis nepriaugo svorio. Bet ir kūno nesistengė marinti. „Nenorėdamas vienaip ar kitaip išsiskirti iš kitų", jis mėgo „nei labai puikų, nei labai prastą valgį", jo celė buvo vos dešimt, penkiolikos pėdų pločio, lova „nebuvo nei pernelyg minkšta, nei pernelyg kieta" ir – kokia miela detalė! – „dieną užklota gražiu audeklu". To, ko nedarė pats, nereikalavo ir iš savo brolių. Sugerijaus manymu, prelatų ir pavaldinių santykiai turėjo panėšėti į Senojo Testamento kunigų požiūrį į Sandoros skrynią: kaip senovės kunigų pareiga buvo saugoti Skrynią nuo vėjo ir lietaus apdangstant žvėrių kailiais, taip, manė jis, abato pareiga yra užtikrinti savo vienuolių materialinę gerovę, kad „jie nesukluptų savo kelyje". Todėl šalti choro klauptai iš vario ir marmuro – žiemą tikras išmėginimas – buvo pakeisti patogiais mediniais. Vienuolių racionas visą laiką buvo gerinamas (su specialiu nurodymu, kad vargšai gautų jiems priklausančią dalį); neslėpdamas entuziazmo, Sugerijus atgaivino užmirštą tradiciją paminėti Karolį Plikąjį: kiekvieną mėnesį „šio didingo imperatoriaus, artimo ir nuoširdaus palaimin-

tojo Dionizo draugo" garbei buvo rengiami ypatingi pietūs. Šv. Bernardas įvedė tylos kultą, o Sugerijų prancūzų mokslininkai vadino *causeur infatigable**. Būdamas „labai žmoniškas ir geraširdis" (*humanus satis et jocundus*), jis mėgdavo suburti vienuolius ir vakaroti drauge iki vidurnakčio, pasakodamas apie įsimintinus įvykius, „regėtus arba girdėtus" jo paties (o regėjęs ir girdėjęs jis buvo tikrai daug), o vienuoliams panorus, galėjo išdėstyti bet kurio Prancūzijos karaliaus ar valdovo gyvenimo istoriją arba atmintinai deklamuoti ilgas ištraukas iš Horacijaus.

Tad Sugerijaus įvykdyta Sen Deni reforma gerokai skyrėsi nuo to, kaip šv. Bernardas ją įsivaizdavo; tačiau vienu svarbiu atžvilgiu jų nuostatos ne tik skyrėsi, bet ir nesutaikomai prieštaravo viena kitai. Sugerijui buvo visiškai svetima mintis, kad pasauliečiai gali būti neįleidžiami į Dievo namus: jis norėjo sutalpinti kuo didesnę minią tesiekdamas išvengti grūsties – todėl jam reikėjo didesnės bažnyčios. Anot Sugerijaus, sunku įsivaizduoti didesnę neteisybę, kaip neprileisti smalsuolių prie šventenybių: jis norėjo kuo „kilniau" ir „prieinamiau" išdėlioti relikvijas, tesiekdamas išvengti grūsties ir peštynių – todėl relikvijas iš kriptos ir navos perkėlė į aną puikų aukštutinį chorą, kuris ilgainiui tapo nepranokstamu gotikinės katedros *chevet*** prototipu. Jo manymu, nėra sunkesnės nuodėmės už draudimą Dievui ir Jo šventiesiems paaukoti tai, ką gamta sukūrė Jo valia ir ką žmogus ištobulino: aukso ar brangakmenių indus, išpuoštus perlais ir brangakmeniais, auksinę žvakidę ir altoriaus puošmenas, skulptūras ir vitražus, mozaikas ir emalius, spindinčius bažnytinius apdarus ir gobelenus.

Būtent tai ir pasmerkė *Exordium Magnum Ordinis Cisterciensis*, tam priešinosi ir grūmojo šv. Bernardas savajame *Apologia ad Willelmum Abbatem Sancti Theodorici.* Nepakęstas joks figūrinis paveikslas ar skulptūra, išskyrus medinius krucifiksus; uždrausti brangakmeniai, perlai, auksas bei šilkas; bažnytiniai rūbai turėjo

* Nenuilstantis gražbyliautojas (*pranc.*).

** Bažnyčios navos dalis už altoriaus (*pranc.*).

būti drobiniai arba medvilniniai, žvakidės ir smilkytuvai geležiniai; tik taures buvo leista naudoti sidabrines arba pasidabruotas. O Sugerijus tiesiog dievino puošnumą ir grožį visais įmanomais pavidalais; galima sakyti, kad jo požiūris į bažnytinį ceremonialą buvo perdėm estetiškas. Vandens pašventinimas jam vaizdavosi kaip nuostabus šokis, kai nesuskaitoma daugybė Bažnyčios hierarchų, „pasidabinusių baltais rūbais, ištaigiai pasipuošusių vyskupų mitromis ir brangiomis juostomis, pagražintomis apvaliais ornamentais“, suka ir suka nesibaigiantį „ratą aplink indą“ tarsi „dangiškas, o ne žemiškas choras“. Pirmosios dvidešimt mišių, aukotos vienu metu naujajame *chevet*, prilygo „angelų, o ne žmonių, simfonijai“. Taigi dvasinis Sen Deni iškilumas rėmėsi Sugerijaus tikėjimu, o materialus puošnumas – jo aistra: Šventieji kankiniai, kurių „švenčiausius pelenus“ buvo leista nešti tik karaliui ir kuriems iš visų relikvijų, kad ir kaip garbinamų, suteikta pirmenybė, nusipelnė pačios gražiausios bažnyčios visoje Prancūzijoje.

Nuo pat pirmųjų savo abatystės metų Sugerijus pradėjo kaupti lėšas bazilikos rekonstrukcijai ir perdekoravimui, o mirdamas paliko „iš pamatų atnaujintą“ šventovę, savo turtais prilygstančią – o gal ir pralenkiančią – Hagiją Sofiją. Rengdamas procesijas, palaikų perkėlimus, fundacijos ceremonijas ir konsekracijas, Sugerijus išradingumu pranoko šiuolaikinius kino prodiuserius ir pasaulinių mugių organizatorius, o įsigydamas perlus ir brangakmenius, retas vazas, vitražus, emalius bei tekstiles, primena nesavanaudiškai godų šiuolaikinio muziejaus direktorių; jis netgi įsteigė pirmąsias dabartinių kuratorių ir restauratorių pareigybes.

Trumpai tariant, nuolaidžiaudamas šv. Bernardo uolumui moralės ir bendrosios bažnytinės politikos srityje, Sugerijus išsikovojo laisvę ir ramybę visur kitur. Netrikdomas Klervo abato, jis padarė savo bažnyčią prašmatniausią visame Vakarų pasaulyje, o ceremonialą ir prabangą pakylėjo iki tikro meno. Gal Sen Deni ir nebebuvo „Velnio sinagoga“, tačiau neabejotina, kad virto tikra „Vulkano kalve“.

IV

Taigi po 1127 metų šv. Bernardas nebelipo Sugerijui ant kulnų, tačiau neleido jam ir visai užsimiršti. Tatai ir yra viena priežasčių, kodėl Sugerijus padarė išimtį taisyklei: būdamas globėjas, jis tapo *littérateur*.

Nekyla abejonių, kad kai kuriose čia spausdinamų memuarų vietose akivaizdžiai mėginama teisintis, ir šie pasiteisinimai daugiausia skirti Sito ir Klervo abatui. Sugerijus kaskart nutraukia savo entuziastingus spindinčio aukso ir nuostabių brangakmenių aprašymus, kad atsikirstų įsivaizduojamam oponentui, kuris iš tiesų visai ne koks vaizduotės padarinys, o žmogus, rašęs:

Mes, kurie Kristaus vardu laikome mėšlu viską, kas spindi grožiu, glamonėja ausį, saldžiai kvepia, pataikauja skoniui, yra malonu paliesti – kieno gi pamaldumą, – klausiu aš, – skatina tokie daiktai?

Supykęs šv. Bernardas šūkteleja „pagonio Persėjo" žodžiais: „Kam reikalingas auksas šventovėje?" O Sugerijus reikalauja, kad visi puošnūs drabužiai ir altoriaus indai, įgyti jam valdant, jo sukaktuvių proga būtų išdėlioti bažnyčioje („nes mes esame įsitikinę, jog naudinga ir pravartu rodyti, o ne slėpti Dievo gėrybes"). Jis nuoširdžiai apgailestauja, kad Didžiajam kryžiui, vienam prašmatniausių žmonijos kūrinių, vis dar trūksta brangakmenių ir perlų, ir smarkiai graužiasi dėl to, kad Šventųjų kankinių antkapį buvo priverstas padengti paprastu variu, o ne grynu auksu („nes mes, didžiausi vargšai, ... manome, jog privalome stengtis papuošti brangiausiomis medžiagomis švenčiausius pelenus tų, kurių amžinos sielos – skaisčios kaip saulė – stos prieš Visagalį Dievą").

Aprašęs pagrindinį altorių – kurio priekį padailino trimis dekoruotomis lentomis, „kad visas altorius atrodytų auksinis iš visų pusių" – pabaigoje Sugerijus puola teisintis:

Jei auksiniai pilstomieji indai, auksinės vialos, mažos auksinės piestos pagal Dievo įsakymą ar pranašo priesakus buvo naudojamos surinkti ožkų ar veršiukų, ar aukojamos telyčios kraują, tai juo labiau auksiniai indai, brangieji akmenys ir visi vertingiausi žmogaus sukurti daiktai turi būti parenkami su begaliniu nuolankumu ir didžiausiu pamaldumu Kristaus

kraujui priimti!.. Jei Naujasis Įstatymas pakeitė mūsų dvasią ir ji tapo kitokia negu šventųjų Kerubino ir Serafino, ji vis tiek trokšta atiduoti kokią tik pajėgia pagarbą tokiai neįkainojamai aukai... Net ir pavyduoliai pripažįsta, kad pasišventęs protas, tyra širdis ir dievobaimingi ketinimai tarnauja šiam šventam tikslui, ir mes taip pat visapusiškai patvirtiname, kad tik tai mums ir rūpi. Tačiau mes tikime, kad ir išorinės puošmenos bei šventi indai padeda mums išreikšti savo pagarbą... Nes tai skatina manyti, kad viskas turi tarnauti mūsų Išganytojui – Jam, Kuris apsireiškia mums visuose daiktuose vienodai ir be jokios išimties.

Tokiose ir panašiose ištarmėse Sugerijus įstabiai panaudoja ištraukas iš Šventojo Rašto kaip savo teisumo įrodymus prieš cistersus. Laiške žydams Šv. Paulius palygino Kristaus kraują su Senojo Testamento gyvulių aukų krauju (tačiau tik norėdamas parodyti dvasios pranašumą prieš magines apeigas), o Sugerijus iš šio palyginimo daro išvadą, kad krikščioniškosios taurės (kielikai) turi būti prašmatnesni už žydų vialas ir kraujo aukų indus. Pseudoandriaus apostrofa, skirta Golgotos kryžiui, pastarąjį išpuošia Kristaus nariais kaip „perlais“: remdamasis šia poetine apostrofa, Sugerijus protauja, kad liturginis krucifiksas turėtų spindėti gausybe tikrų perlų. O užbaigdamas savo naujojo *chevet* aprašymą puikia ištrauka iš Laiško efeziečiams, kurioje minimi žodžiai: „...ant Kurio darniai auga visas pastatas, tampantis šventove Viešpatyje“ (Ef 2, 22), prie žodžio „pastatas“ skliausteliuose prirašo „tiek dvasiškas, tiek kūniškas“, tokiu būdu iškreipdamas šv. Pauliaus metaforą, kad ja pateisintų įmantriausią architektūrą.

Tai nereiškia, kad Sugerijus tyčia „klastojo“ Bibliją ir apokrifus. Kaip ir visi viduramžių autoriai, jis citavo iš atminties, neįstengdamas griežtai atskirti teksto nuo asmeninės interpretacijos; tad šios citatos – dėl to ir verta jas tikrinti – mums atskleidžia jo paties filosofiją.

Mintis apie Sugerijaus filosofiją gali nuskambėti keistokai. Kaip vienas iš tų, kurie, jo paties žodžiais tariant, „tapdami prelatais tampa veiklos žmonėmis“ (ir kurių santykis su kontempliatyviu gyvenimu pagrįstas tik geranoriška globa), Sugerijus nepuoselėjo mąstytojo ambicijų. Klasikinių autorių bei metraštininkų gerbė-

jas, valstybininkas, kariūnas ir juriskonsultas, žinovas viso to, ką Leone Battista Alberti vėliau pavadino *La Cura della Famiglia*, be to, regis, neabejingas mokslui, jis buvo protohumanistas, o ne ankstyvasis scholastas. Jis niekur neparodo nė menkiausio susidomėjimo didžiausiomis teologinėmis ir epistemologinėmis to laiko kontroversijomis, tokiomis kaip realistų ir nominalistų ginčai, aršūs nesutarimai dėl Švč. Trejybės prigimties arba didžioji ano meto problema – tikėjimo ir proto priešprieša; o jo santykiai su šios intelektinės dramos protagonistu Petru Abélard'u buvo, kaip įprasta, griežtai oficialūs ir perdėm neasmeniški.

Abélard'as buvo genijus, tačiau paranojiškas genijus, atbaidantis švelnių jausmų žmones valios primetimu, išprovokuojantis persekiojimą nepaliaujamu įsivaizduojamų sąmokslų įtarinėjimu, padėką linkęs paversti pagieža, nes bet koks moralinis įsipareigojimas jį tiesiog slėgė. Po lemtingų įvykių, sugriovusių jo gyvenimą, Abélard'as prisiglaudė Sen Deni vienuolyne dar patvirkusio ir netikusio abato Adomo valdymo laikais. Čia jis ėmėsi kritikos, kuri, net jei buvo pagrįsta, vargu ar galėjo padėti jam prigyti jau susiklosčiusioje bendruomenėje, ir pagaliau jis „juokais" paskelbė atradimą, kuris Sen Deni atžvilgiu prilygo *lèse-majesté**: Bedos raštuose jis aptiko pastraipą, kurioje teigiama, kad šventasis, kurio vardu pavadinta abatija, buvo visai ne garsusis Dionisijas Areopagitas, minimas Apaštalų darbuose ir, kaip manoma, buvęs pirmuoju Atėnų vyskupu, o kitas asmuo, gyvenęs vėliau ir ne toks žymus kaip Dionisijas Korintietis. Abélard'as buvo apkaltintas sosto išdavimu ir įmestas į kalėjimą, o kai jam pavyko pabėgti, mėgino susirasti prieglobstį Blua grafo Teobaldo valdose. Tokia tad buvo susiklosčiusi padėtis, kai Sugerijus tapo Adomo įpėdiniu ir tuojau pat ėmėsi problemos sprendimo: kiek pasvarstęs ir padvejojęs, jis sutiko pamiršti visą šį reikalą ir leido Abélard'ui ramiai gyventi, kur tik šis panorėsiąs, su viena sąlyga, jog jis nepereis į kitą vienuolyną; anot paties Abélard'o, ši sąlyga jam buvo iškelta todėl,

* Didžiausia žala (*pranc.*).

kad „abatija norėjo išlaikyti mano asmens jai teikiamą garbę“, tačiau tikroji priežastis turbūt bus ta, jog Sugerijus, nors ir su džiaugsmu atsikratęs Abélard'o, vis dėlto nenorėjo, kad buvęs Sen Deni vienuolis pakliūtų į kito, taigi, jo manymu, žemesnio abato valdžią. Jis neprieštaravo, kai po kokių dvejų ar trejų metų Abélard'as pats (labai nesėkmingai) tapo abatu; jis nedalyvavo žiauriame ir kruopščiai parengtame šv. Bernardo puolime, kuris baigėsi Abélard'o pasmerkimu 1140 metų Sanso sinode; ir niekas nežino, ar Sugerijus apskritai buvo atsivertęs nors vieną tų knygų, kuriose Klervo abatas aptiko gryną pagonybę, atskiestą Arijaus, Nestorijaus ir Pelagijaus erezijomis.

Tačiau Sugerijus tikrai skaitė tuos raštus, priskiriamus žmogui, kurio pusiau legendinė asmenybė ir įžiebė nesantaiką tarp Abélard'o ir Sen Deni. Tai Dionisijas Areopagitas, apie kurį žinoma tik tiek, kad jis „buvo ištikimas šv. Pauliui ir tikėjo“. Jis tapatinamas ne tik su pačiu šventuoju Dionizu, Galijos apaštalu, bet ir su vienu labai svarbiu teologu bevardžiu siru, gyvenusiu apie 500 metus, kurio veikalai buvo ne mažiau branginami abatijoje negu Le Vekseno vėliava bei Šventųjų kankinių relikvijos. Graikiškų tekstų rankraštis, kurį Liudvikas Maldingasis įsigijo iš Bizantijos imperatoriaus Mykolo Mikčiaus, buvo tuojau pat atgabentas į Sen Deni; po pirmojo nelabai vykusio bandymo šiuos tekstus puikiai išvertė ir komentarus parašė Jonas Škotas, garbingasis Karolio Plikojo svečias; kaip tik šiame vertime ir komentaruose Sugerijus atrado – likimo ironija, kai prisimeni Abélard'ą – ne tik galingiausią ginklą prieš šv. Bernardą, bet ir filosofinį savo pažiūrų į meną ir gyvenimą pagrindimą.

Suplakdamas Plotino ir ypač Proklo doktrinas su krikščioniškomis pažiūromis bei dogmomis, Dionisijas Pseudoareopagitas, kurio „negatyvioji teologija“, apibūdinanti Ant-esmiškąjį vienį kaip amžiną tamsą bei amžiną tylą ir taip sutapatinanti aukščiausią žinojimą su aukščiausiu nežinojimu, – čia mus dominanti tik tiek, kiek domino Sugerijų, – sujungė neoplatonišką įsitikinimą pamatiniu pasaulio vieniu ir skaisčiu gyvybingumu su krikščioniškomis

Dieviškosios Trejybės, gimtosios nuodėmės ir atpirkimo dogmomis. Anot Pseudoareopagito, visatą sukūrė, įkvėpė ir suvienijo nenutrūkstanti saviraiška to, ką Plotinas vadino „Vieniu", Biblija – „Viešpačiu", o jis pats – „ant-esmiška šviesa" ar net „nematoma saule", Dievą Tėvą apibūdindamas kaip „šviesos Tėvą" (*Pater luminum*), o Kristų (pagal aliuziją į Jn 3, 19; 8, 12) – kaip „pirmąjį spindėjimą" (φωτοδοσία, *claritas*), „apreiškusį pasauliui Tėvą" (*„Patrem clarificavit mundo"*). Aukščiausią, grynai mąstomą egzistencijos plotmę ir žemiausią, beveik grynai materialią plotmę (beveik, nes negalima tarti esant gryną materiją be formos) skiria didžiulis nuotolis; tačiau tarp jų nėra neįveikiamo plyšio. Kalbama ne apie atotrūkį, bet apie hierarchiją. Mat net ir žemiausias Dievo kūrinys tam tikru būdu dalyvauja Jo esmėje – žmogiškai kalbant, tiesos, gėrio ir grožio apraiškose. Taigi procesą, kai Dieviškosios Šviesos išsiliejimai teka žemyn, kol beveik nugrimzta materijoje ir suskyla į, regis, beprasmišką šiurkščių materialių kūnų chaosą, visuomet galima pakeisti kilimu iš užterštumo ir įvairovės į tyrumą ir vienį; todėl žmogus, *anima immortalis corpore utens*, neturėtų gėdytis priklausomybės nuo juslinio patyrimo bei juslėms pavaldžios vaizduotės. Užuot nusigręžęs nuo fizinio pasaulio, jis tikisi jį transcenduoti įtraukdamas į save.

Mūsų protas, sako Pseudoareopagitas savo pagrindinio veikalo *De Caelesti Hierarchia* pačioje pradžioje (ir Jonas Škotas savo komentarų pačioje pradžioje), gali kilti prie nematerialių dalykų tik „vedamas už rankos" to, kas materialu (*materiali manuductione*). Net ir pranašams Dievas ir dangiškosios dorybės gali apsireikšti tik kokia nors regima forma. Šitai yra įmanoma todėl, kad visi regimi daiktai yra „materialiosios šviesos", kurios atspindi „numanomąsias" šviesas, ir galiausiai pačios Dievo *vera lux*:

Kiekviena būtybė, regima ar neregima, yra šviesa, atsiradusi iš šviesų Tėvo... Šis akmuo ar anas medienos gabaliukas man yra šviesa... Nes aš patiriu, kad tai gera ir gražu; kad egzistuoja pagal atitinkamas proporcijų taisykles; kad savo prigimtimi ir rūšimi skiriasi nuo kitokios prigimties ir rūšies; kad tai apibrėžta tam tikru skaičiumi, per kurį tampa „vie-

nu" daiktu; kad nepažeidžia savo prigimties; kad ieško savo vietos pagal ypatingą savo trauką. Patirdamas tokius ir panašius dalykus šiame akmenyje, aš suvokiu juos kaip šviesas, kitaip tariant, jie apšviečia mane (*me illuminant*). Nes aš susimąstau, iš kur akmeniui duotos tokios savybės...; ir netrukus protas ir visi daiktai mane nuveda prie visų daiktų priežasties, kuri suteikia jiems vietą ir tvarką, skaičių, rūšį ir prigimtį, gerumą ir gražumą, ir esmę, ir visas kitas dovanas bei malones.

Tad materialioji visata nuo pradžios iki galo virsta didele „šviesa", susidedančia iš nesuskaičiuojamų mažų švieselių tarsi daugybės žiburių („universalis hujus mundi fabrica maximum lumen fit, ex multis partibus veluti ex lucernis compactum"); kiekvienas suvokiamas daiktas, žmogaus ar gamtos sukurtas, tampa simboliu to, kas nesuvokiama, laipteliu į dangų; žmogaus protas, pasinerdamas į „harmoniją ir spindėjimą" (*bene compactio et claritas*), žemiškojo grožio kriterijus, yra „vedamas aukštyn" pas šios „harmonijos ir spindėjimo" transcendentinę priežastį – Dievą.

Šį kilimą iš materialaus pasaulio į nematerialųjį Pseudoareopagitas ir Jonas Škotas vadina – priešingai įprastinei teologinei šio termino vartosenai – „anagoginiu metodu" (*anagogicus mos*, verčiant paraidžiui: „aukštyn vedantis metodas"); būtent jį Sugerijus išpažino kaip teologas, skelbė kaip poetas ir įgyvendino kaip menų globėjas bei liturginių renginių organizatorius. Vitražas, kuriame pavaizduoti veikiau alegorinio negu tipologinio pobūdžio siužetai (pvz., „Pranašai, nešantys grūdus į šv. Pauliaus malūną", arba „Sandoros skrynia su kryžiumi"), „kreipia mus nuo materialumo prie nematerialumo". Dvylika kolonų, laikančių aukštus naujojo *chevet* skliautus, „simbolizuoja dvylikos apaštalų skaičių", o galerijoje stovinčios kolonos, kurių taipgi dvylika, „žymi mažesniuosius pranašus". Naujojo nartekso pašventinimo ceremonija buvo kruopščiai apgalvota kaip Trejybės idėjos simbolis: tai buvo „didinga trijų vyrų procesija" (arkivyskupas ir du vyskupai), kuri atliko tris skirtingus vaidmenis, išeidama iš pastato pro vienas duris, praeidama priešais tris pagrindinius portalus ir, „trečia", vėl įeidama į bažnyčią pro kitas duris.

Šiuos pavyzdžius galima aiškinti kaip įprastą viduramžišką simbolizmą, neturintį jokių „dionisiškų“ užuominų. Tačiau pelnytai pagarsėjusi ištrauka, kurioje Sugerijus pasakoja apie savo patirtį apmąstant brangakmenius, žėrinčius ant pagrindinio altoriaus ir jo dekore, ant „Šv. Aloyzo kryžiaus“ ir *Escrin de Charlemagne*, jau sukelia tiesiogines asociacijas:

Kai dėl mano susižavėjimo Dievo namų grožiu – įvairiaspalvių brangakmenių spindesys atitraukia mane nuo išorinių rūpesčių ir taurus susikaupimas paskatina susimąstyti – perkeliant tai, kas materialu, į tai, kas nematerialu – apie šventųjų dorybių įvairovę: man atrodo, kad aš matau save keistoje visatos plotmėje, kuri slypi ne tik žemės purve ir ne tik – Dangaus tyrume; ir kad aš, su Dievo pagalba, galiu anagogiškai pakilti iš šio žemesniojo į aną aukštesnįjį pasaulį.

Čia Sugerijus gyvai piešia tą ekstazišką transo būseną, kuri gali apimti įsistebeilijus į spindinčius objektus, tokius kaip krištoliniai rutuliai ar brangakmeniai. Tačiau šią būseną jis apibūdina ne kaip psichologinį, o kaip religinį potyrį, ir apibūdindamas iš esmės kalba Jono Škoto žodžiais. Terminas *anagogicus mos*, aiškinamas kaip perėjimas iš „žemesniojo“ į „aukštesnįjį“ pasaulį, yra tiesioginė citata lygiai taip, kaip ir frazė *de materialibus ad immaterialia transferendo*; o „šventųjų dorybių įvairovė“, kuri atsiskleidžia skirtingose perlų savybėse, primena „dangiškąsias dorybes“, pasirodančias pranašams „kokiu nors regimu pavidalu“, ir kartu dvasinį „nušvitimą“, kurį gali sužadinti bet kuris fizinis objektas.

Tačiau net ir šis puikios prozos etiudas yra niekis palyginti su neoplatoniškos šviesos metafizikos orgija, į kurią Sugerijus pasineria rašydamas poeziją. Jis didžiai mėgo įamžinti ant popieriaus lapo visa, kas buvo padaryta jam valdant, nuo pastato dalių ligi langų vitražų, altorių bei vazų, eiliuodamas tai, ką pats vadino *versiculi*: hegzametrus arba elegiškus dvieilius, ne visuomet klasikinio metro, bet kupinus originalios, kartais labai sąmojingos, išmonės, retsykiais priartėjančius prie tobulybės slenksčio. Na o pagautas pačių kilniausių norų, Sugerijus pasitelkdavo ne tik

neoplatonišką, ankstyvosios krikščionybės mozaikų *tituli* kalbą, bet ir Jono Škoto frazeologiją:

Pars nova posterior dum jungitur anteriori,
Aula micat medio clarificata suo.
Claret enim claris quod clare concopulatur,
Et quod perfundit lux nova, claret opus
Nobile....

Prijungus naują dalį užnugary prie dalies priešaky,
Bažnyčia ima spindėti, ir nušvinta jos vidurinė dalis.
Nes šviesu yra tai, kas šviesiai jungiasi su šviesa,
Ir, persmelktas nauja šviesa, statinys tampa
kilnus.

Suvoktas pažodžiui, šis įrašas, – skirtas naujojo *chevet* pašventinimui ir jo poveikiui visai bažnyčiai nusakyti, kai bus baigta „vidurinioji dalis“, – regis, apibūdina grynai „estetinį“ išgyvenimą: prie naujojo peršviečiamo choro, pakeitusio akliną Karolingų laikų apsidę, bus priderinta tokia pat „šviesi“ nava, ir visą pastatą užlies dar ryškesnė negu anksčiau šviesa. Tačiau žodžiai atidžiai parinkti, kad atskleistų du skirtingus prasmės lygmenis. Formuluotė *lux nova* puikiai tinka kalbant apie apšvietimo patobulinimą „naujojoje“ architektūroje; tačiau podraug ji primena Naujojo Testamento šviesą kaip priešingybę Žydų Įstatymo tamsai. Primygtinai pasikartojantis žodžių *clarere, clarus, clarificare* žaismas, beveik užhipnotizuojantis sąmonę, ieškančią prasmės po grynai jusliniais intarpais, įgauna metafizinę reikšmę, prisiminus, kad Jonas Škotas, aptardamas principus, kuriais vadovavosi savo vertime, aiškiai pasirinko *claritas* kaip tiksliausią atitikmenį gausių graikiškų frazių, kuriomis Pseudoareopagitas apibūdina švytėjimą ar spindėjimą, sklindantį iš „šviesų Tėvo“.

Kitame eilėraštyje Sugerijus aiškina, ką reiškia pagrindinio vakarų portalo durys, kurių paauksuotuose bronziniuose reljefuose vaizduojama Kristaus „Kančia“ ir „Prisikėlimas arba Žengimas į dangų“. Iš tiesų šios eilės yra ne kas kita, kaip „anagoginio“ apšvietimo teorijos santrauka:

Portarum quisquis attollere quaeris honorem,
Aurum nec sumptus, operis mirare laborem.
Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret
Clarificet mentes, ut eant per lumina vera
Ad verum lumen, ubi Christus janua vera.
Quale sit intus in his determinat aurea porta:
Mens hebes ad verum per materialia surgit,
Et demersa prius had visa luce resurgit.

Kad ir kas tu būtum, siekiantis išaukštinti šių durų šlovę,
Nesistebėk auksu ir prabanga, bet darbo meistriškumu.
Kilnus kūrinys yra šviesus; tačiau, būdamas kilniai šviesus, kūrinys
Turi apšviesti protus, idant šie galėtų keliauti tikrųjų šviesų lydimi
Į Tikrąją Šviesą, kur Kristus yra tikrosios durys.
Kaip to siekti šiame pasaulyje, – šitai pasako auksinės durys:
Tamsus protas kyla į šviesą lydimas to, kas materialu,
Ir, regėdamas šią šviesą, prisikelia iš ankstesnio savo nuopuolio.

Apie ką ankstesnysis eilėraštis tiktai kužda, šis kalba atvirai: fizinis meno kūrinio „šviesumas“ turi „apšviesti“ žiūrovų protus savo dvasine šviesa. Siela, kuri nepajėgia pasiekti tiesos be to, kas materialu, bus lydima „Tikrosios Šviesos“ (*verum lumen*), kuri yra Kristus, „tikrų“, nors tik jusliškai suvokiamų tviskančių reljefų „šviesų“ (*lumina vera*); ir taip ji bus „pakylėta“ ar veikiau „prikelta“ (*surgit, resurgit*) iš žemiškų pančių, kaip ir Kristus prisiekia durų reljefe pavaizduotame *Resurrectio vel Ascensio*. Sugerijus nebūtų išdrįsęs vadinti reljefų *lumina*, jei nebūtų skaitęs tekstų, kur tvirtinama, kad kiekvienas kūrinys „man yra šviesa“; o jo „Mens hebes ad verum per materialia surgit“ yra ne kas kita, kaip Jono Škoto „impossibile est nostro animo ad immaterialem ascendere caelestium hierarchiarum et imitationem et contemplationem nisi ea, quae secundum ipsum est, materiali manuductione utatur“ („mūsų protas neišgali pakilti iki dangiškųjų aukštybių imitacijos ir kontempliacijos, jeigu nesivadovauja jam skirtu materialiu kelrodžiu“). Eilutės: „...ut eant per lumina vera / Ad verum lumen...“ kilo būtent iš tokių frazių kaip: „Materialia lumina, sive quae naturaliter in caelestibus spatiis ordinata sunt, sive quae in terris hu-

mano artificio efficiuntur, imagines sunt intelligibilium luminum, super omnia ipsius verae lucis“ („Materialiosios šviesos – ir tos, kurias gamta patalpino dangaus erdvėse, ir tos, kurias žmogaus rankos sukūrė žemėje, yra proto šviesų ir, žinoma, pačios Tikrosios Šviesos atspindžiai“).

Galima tik įsivaizduoti, su kokiu palaimingu entuziazmu Sugerijus priėmė šias neoplatonizmo doktrinas. Pripažindamas tai, ką pats laikė šventojo Dionizo *ipse dixits*, jis ne tik pagerbė savo abatijos šventąjį globėją, bet ir atrado autoritetingiausią savo giliausių pažiūrų ir polinkių patvirtinimą. Regis, pats šventasis Dionizas pritarė Sugerijaus įsitikinimui (kuris praktiškai reiškėsi jo kaip *mediator et pacis vinculum* vaidmeniu), jog „nuostabi vienintelio ir aukščiausio proto jėga išlygina žmogiškų ir dieviškų daiktų nelygybę“, o „dėl žemesnės kilmės ir priešingos prigimties konfliktuojančias puses sujungia aukščiausios ir sklandžiausios harmonijos žavingoji dermė“. Regis, pats šventasis Dionizas pateisino Sugerijaus pamėgtus įvaizdžius bei jo nepasotinamą aistrą visam tam spindinčiam grožiui, auksui ir emaliui, krištolui ir mozaikoms, perlams ir visų rūšių brangakmeniams, sardoniksui, „kurio raudonumas, keisdamas atspalvius, taip nuostabiai paryškina onikso juodumą, jog, rodos, viena spalva linkusi susilieti su kita“, bei vitražams, sukurtiems „meistrų iš įvairių vietovių nagingų rankų“.

Šv. Bernardą garbinę amžininkai tvirtina – ir šių laikų biografai, regis, tam pritaria, – kad jis buvo tiesiog aklas regimam pasauliui ir jo grožiui. Sakoma, kad jis praleidęs ištisus metus Sito noviciate ir net nepastebėjęs, ar dormitoriumo lubos lygios ar skliautuotos, ar šviesa į koplyčią sklinda per vieną langą ar per tris; taip pat sakoma, kad jis visą dieną jodinėjęs Ženevos ežero pakrantėmis ir net nežvilgtelėjęs į vaizdingas apylinkes. Tačiau žmogus, parašęs *Apologia ad Willelmum*, negalėjo būti aklas ar nejautrus:

Be to, kam gi vienuolynuose skaitančių brolių žvilgsniams reikalingos tos absurdiškos baisenybės, tos stebėtinai beformės formos ir formų deformacijos? Tos purvinos beždžionės? Tie aršūs liūtai? Tie baisūs kentaurai? Tie pusžmogiai? Tie dėmėtieji tigrai? Tie kovojantys kariai? Tie trimituo-

jantys medžiokliai? Čia regi kelis kūnus su viena galva; čia vėl – kelias galvas su vienu kūnu. Čia matai keturkojį padarą su žalčio uodega; čia – žuvį su keturkojo galva. Čia gyvūnas, iš priekio primenąs arklį, o iš nugaros – pusiau ožį; čia raguotas žvėris, turintis arklio užpakalį. Žodžiu, iš visų pusių atsiveria tokia turtinga ir įstabi pavidalų įvairovė, jog daug mieliau skaitai marmurus negu rankraščius ir kiaurą dieną mieliau gėriesi šiais daiktais, negu apmąstai Dieviškąjį Įstatymą.

Šiuolaikinis dailės istorikas turėtų ant kelių dėkoti Dievui už sugebėjimą taip glaustai, ryškiai bei išties vaizdžiai aprašyti „Kliuni stiliaus“ dekoro ansamblį; tik viena frazė *deformis formositas ac formosa deformitas* pasako apie romaninės skulptūros dvasią daugiau negu daugybė stilistinės analizės puslapių. Tačiau kartu ši ištrauka, ypač jos aiški išvada, parodo, jog šv. Bernardas dailę vertino nepalankiai, ir ne todėl, kad nejautė jos žavesio, bet kaip tik todėl, kad tokį žavesį jautė pernelyg stipriai ir negalėjo nelaikyti jo nepavojingu. Jis, kaip ir Platonas, pasmerkė meną (tik Platonas tai darė „apgailestaudamas“), nes menas atstovauja pasaulio blogiui, kurį Bernardas suvokė kaip nerimstantį laikinumo maištą prieš amžinybę, žmogaus proto – prieš tikėjimą, pojūčių – prieš dvasią. Sugerijus turėjo laimę triskart palaimintojo šventojo Dionizo žodžiuose atrasti krikščionišką filosofiją, kuri leido žvelgti į materialųjį grožį kaip dvasinės palaimos tarpininką, užuot vertusi trauktis nuo jo kaip nuo pagundos; ji leido moralinę bei fizinę visatą suvokti ne kaip juodai baltą monochromiją, o kaip įvairiaspalvę harmoniją.

V

Savo raštuose Sugerijui teko gintis ne tik nuo cistersų puritonizmo. Tam tikras pasipriešinimas, regis, kilo ir pačių Sen Deni vienuolių gretose.

Pirmiausia rafinuotesni broliai priekaištavo Sugerijui dėl skonio arba, jei „skonį“ apibrėšime kaip santūrų grožio jausmą, dėl skonio stygiaus. Ir kaip rašytojas, ir kaip meno globėjas, Sugerijus siekė puošnumo, o ne kuklios tobulybės. Kaip jo ausys mėgavosi įmantriu, išpūstu viduramžių stiliumi, prisodrintu nors ir ne visada gra-

matiškai taisyklingų žodžių dermių, citatų, metaforų, aliuzijų ir griaudėjančiu nuo gražbylysčių (beveik neišverčiamas pirmasis *De Consecratione* skyrius panašus į vargonų preliudiją, užliejančią erdvę didingais garsais dar nepasigirdus pagrindinei temai), taip jo akys reikalavo dalykų, kuriuos įnoringieji broliai tikriausiai laikė teatriškais ir manieringais. Sugerijaus pasakojime apie mozaiką, netinkamai sujungtą su jau gotikinio portalo skulptūra, neva pastatyta „jo liepimu ir prieštaraujančia šiuolaikiniam stiliui", pasigirsta silpno ir bergždžio protesto atgarsiai. Ragindamas durų reljefais susižavėjusius lankytojus „stebėtis ne auksu ir prabanga, o kūrinio meistriškumu", Sugerijus, regis, geraširdiškai nuolaidžiauja tiems, kurie vis primena jam, kad, anot Ovidijaus, „formos" tobulumas labiau vertintinas už brangias medžiagas. Pripažindamas, jog naujoji auksinė pagrindinio altoriaus užpakalinė dalis išties pernelyg prašmatni (jo teigimu, dėl to, kad ją gamino svetimšaliai), Sugerijus taikosi į tuos pačius kritikus – ir šįsyk gana aiškiai su draugiška ironija, tačiau bematant priduria, kad altoriaus reljefai, kaip ir naujojo „Autel des Reliques" priekis, stebina tiek savo meistriškumu, tiek brangumu; ir kad „kai kurie žmonės" jiems galėtų pritaikyti savo mėgstamiausią priežodį: „Materiam superabat opus."

Antra, daug rimtesnis buvo nepasitenkinimas tų, kurie šventųjų tradicijų vardu priešinosi Sugerijaus sumanymams. Mat ilgą laiką buvo manyta, kad Karolingų laikų Sen Deni bažnyčią pastatė pats abatijos įkūrėjas karalius Dagobertas; pasak legendos, ją pašventino pats Kristus; šiuolaikiniai tyrinėjimai patvirtino tradicinę nuostatą, kad senasis statinys nebuvo paliestas iki Sugerijaus atėjimo į valdžią. Tačiau rašydamas savo ataskaitą „Apie tai, kas padaryta jam valdant", Sugerijus jau buvo nugriovęs senąją apsidę bei senąjį vakarų fasadą (taip pat ir portiką, dengusį Pipino Trumpojo kapą), pastatęs naujutėlaitį narteksą bei naujutėlaitį *chevet* ir ką tik pradėjęs darbus, kurie turėjo pašalinti paskutinę likusią senosios bazilikos dalį – navą. Tai tas pats, jei, tarkim, Jungtinių Valstijų prezidentas būtų užsakęs Frankui Lloydui Wrightui perstatyti Baltuosius rūmus.

Norėdamas pateisinti tokią destruktyvią kūrybinę veiklą, į kurią daugiau negu šimtmetį lygiavosi Vakarų architektūra, Sugerijus atkakliai pabrėžia keturis dalykus. Pirma, visa, kas padaryta, padaryta deramai apsvarsčius su broliais, „kurių širdys liepsnojo Jėzumi, kai Jis kalbėjosi su jais kelyje“, ir daugelis jų netgi atvirai to pageidavo. Antra, šiuos darbus akivaizdžiai laimino Dievas ir Šventieji kankiniai, kurie stebuklingai nurodė vietovę, kur buvo tinkamų statybinių medžiagų, nors niekas ligi tol ir nemanė, kad jų ten galėtų būti, ir kurie apsaugojo nebaigtus skliautus nuo baisios audros ir dar kitaip paspartino darbus, užtai ir *chevet* buvo galima pastatyti per neįtikėtinai trumpą bei simboliškai reikšmingą trejų metų ir trijų mėnesių laikotarpį. Trečia, buvo stengiamasi išsaugoti kuo daugiau senųjų šventųjų akmenų, „tarsi jie būtų relikvijos“. Ketvirta, perstatyti bažnyčią neabejotinai reikėjo dėl apgriuvusių sienų ir juolab dėl to, kad patalpos buvo palyginti ankštos ir neturėjo pakankamai išėjimų, todėl švenčių dienomis čia prasidėdavo triukšminga bei pavojinga sumaištis; Sugerijus, kuriam buvo svetimas „bet koks tuščios garbės troškimas“ ir kurio neviliojo „žmonių pagyros bei trumpalaikis atlygis“, niekad nebūtų „drįsęs prikišti rankų prie tokio darbo, net pagalvoti apie jį, jeigu tokia didelė, tokia būtina, tokia naudinga ir garbinga proga nebūtų to reikalavusi“.

Visi šie tvirtinimai tam tikra prasme visiškai pagrįsti. Be abejonės, Sugerijus aptarė savo planus su broliais, kurie tuo domėjosi ir rėmė sumanymą, taip pat jis pasirūpino, kad jo sprendimus formaliai patvirtintų vienuolių susirinkimas. Tačiau tikrosios vienybės nebuvo, apie tai nesunku spręsti iš paties Sugerijaus pasakojimo (pavyzdžiui, jis pasakoja, kaip, pastačius narteksą ir *chevet*, „kai kurie žmonės“ jį įtikinėję pirma užbaigti bokštus ir tik po to perstatyti navą ir kaip „dieviškas įkvėpimas“ jį paskatinęs elgtis atvirkščiai); taip pat ir formalus visuotinio susirinkimo pritarimas, regis, gautas *ex post facto*, o ne iš anksto (pavyzdžiui, naujojo nartekso statyba ir pašventinimas bei naujojo *chevet* pamatų klojimas iškilmingai įrašyti į „Ordinatio“, kuris buvo sudarytas vėliau).

Be abejonės, darbai vyko neįtikėtinai greitai ir darniai. Tačiau kaip asmeninis Šventųjų kankinių dalyvavimas, o ne tik paties Sugerijaus nuovoka ir jo meistrų nagingumas padėjo atrasti statybai tinkamų akmenų bei miško netikėtose vietose ir kaip padėjo išsaugoti „be atramų svyruojančias ore naujai iškeltas arkas", – apie tai galima tik spėlioti.

Be abejonės, baziliką Sugerijus perstatinėjo dalimis ir taip bent jau laikinai išsaugojo „šventuosius akmenis". Tačiau nepaneigsi fakto, jog galų gale iš jų neliko nieko, išskyrus perstatyto *chevet* pamatus; ir net patys karščiausi gerbėjai liaupsino Sugerijų perdirbus bažnyčią „iš pamatų".

Be abejonės, senasis pastatas per ilgą laiką buvo susidėvėjęs ir nebegalėjo sutalpinti minių, plūdusių čionai į muges ir dėl relikvijų. Tačiau sunku atsikratyti įspūdžio, jog vaizduodamas šiuos nepatogumus Sugerijus kiek perdeda, juolab kad gąsdinančias istorijas apie pamaldžias moteriškes, kurios galėjusios pasiekti altorių tik „eidamos vyrų galvomis tarsi grindiniu" arba būdavo atnešamos į vienuolyną „pusiau mirusios", jis pasakoja tai įrodinėdamas naujojo nartekso (priebažnyčio), tai naujojo *chevet* būtinumą. Viena yra tikra: svarbiausio Sugerijaus meninės veiklos ir šios aprašymo akstino reikia ieškoti jame pačiame.

VI

Akivaizdu, kad Sugerijus buvo apsėstas pašėlusio noro įsiamžinti, nors (ar veikiau kadangi) pats atkakliai tai neigė. Kitaip tariant, jį buvo užvaldžiusi neregėta tuštybė. Sugerijus, pavyzdžiui, pareikalavo iškilmingai atšvęsti jo sukaktuves mąsliai perspėdamas būsimuosius podėlių tvarkytojus nesisieloti dėl papildomų išlaidų maistui ir gėrimui, o atsiminti, kad būtent jis, Sugerijus, padidino jų padalinio biudžetą – ir taip stojo į vieną gretą su karaliumi Dagobertu, Karoliu Plikuoju ir Liudviku Storuoju – vieninteliais žmonėmis, kurie anksčiau buvo taip pagerbti. Jis nuoširdžiai dėkojo Dievui už tai, kad jam buvo skirta atstatyti bažnyčią ir kad tai buvęs „viso jo gyvenimo darbas" (arba, kitoje vietoje – darbas,

skirtas „tokiam mažutėliam žmogui, tapusiam didžių karalių ir abatų įpėdiniu"). Jo vardas minimas bent trylikoje *versiculi*, kuriais jis nuklojo kiekvieną tuščią sienos ir liturginių daiktų vietelę, daugybė jo, kaip donatoriaus, portretų buvo išdėstyta ties pagrindine bazilikos ašimi: du ties pagrindiniu įėjimu (vienas timpane, kitas duryse), trečias – Didžiojo kryžiaus, kuris dominavo priekinėje naujo aukštutinio choro arkoje, apačioje, kur jis buvo matomas iš kiekvieno bažnyčios kampelio, ir dar vienas ar du – langų vitražuose, puošiančiuose pagrindinę ambulatorijaus koplyčią. Skaitydami didžiulėmis aukso raidėmis išrašytą Sugerijaus inskripciją virš vakarinio portalo („O, tenelieka tai nepastebėta!"), matydami, kaip nenuilstamai jis rūpinasi palikti atminimą apie save ateities kartoms ir kaip labai jį gąsdina mintis apie „Užmarštį, pavydžią Tiesos varžovę", girdėdami, kaip jis save vadina „vadu" (*dux*), pagal kurio nurodymą bažnyčia buvo padidinta ir išgražinta, jaučiamės taip, tarsi klausytume kokio nors Jacobo Burckhardto įrodinėjimo apie „šiuolaikinę šlovės išraišką", o ne dvyliktojo amžiaus abato žodžių.

Vis dėlto didžiulė, bet tam tikra prasme ir labai kukli Sugerijaus tuštybė iš pagrindų skiriasi nuo renesanso žmogaus garbėtroškos. Didis renesanso žmogus savo asmenybę, galima sakyti, išreiškia įcentriškai: aplinkinį pasaulį siurbia į save tol, kol visiškai ištirpdo savyje. Sugerijus savo asmenybę traktavo išcentriškai: savąjį *ego* jis projektavo į aplinkinį pasaulį tol, kol pats tame pasaulyje visiškai ištirpo.

Norėdami suprasti šį psichologinį fenomeną, turime prisiminti du dalykus, kurie dar kartą išryškina Sugerijaus asmenybę kaip kilmingojo atsivertėlio šv. Bernardo priešingybę. Pirma, į vienuolyną Sugerijus įstojo ne kaip novicijus, laisva valia pasišventęs vienuolystei ar bent jau suvokęs tokį pasirinkimą daugiau ar mažiau brandžiu protu, o devynerių ar dešimties metų amžiaus berniukas, iš anksto paskirtas religiniam gyvenimui ir atiduotas į šv. Dionizo rankas. Antra, Sugerijus, jaunų aristokratų ir kraujo princo bendramokslis, buvo kilęs – kur jis gimė, niekas nežino – iš labai vargingos ir paprastos šeimos.

Daugelis berniukų tokiomis aplinkybėmis būtų išaugę drovūs arba pagiežingi. Nepaprastas būsimojo abato gyvybingumas išsiliejo į tai, kas vadinama hiperkompensacija. Užuot artimai giminiavęsis su savo tikraisiais giminaičiais arba drastiškai nutraukęs ryšius su jais, Sugerijus laikėsi draugiško atstumo ir vėliau netgi šiek tiek įtraukė juos į abatijos gyvenimą.[2] Užuot slėpęs ar nutylėjęs savo kuklią kilmę, Sugerijus ja beveik didžiavosi – nors dar labiau didžiavosi tuo, kad jį įsūnijo Sen Deni. „Kas aš toks ir kas mano tėvonija?“ – sušunka jis kartu su jaunuoju Dovydu. Jo literatūriniai kūriniai bei oficialūs dokumentai kupini tokių frazių kaip: „Aš, kuris stokoju ir kilmingumo, ir žinių“, arba „Aš, kuris perėmiau šios bažnyčios vadovavimą, priešingai nei man lėmė mano nuopelnai, būdas ir kilmė“; arba (perfrazuodamas Samuelio motinos Hanos žodžius): „Aš – tas elgeta, kurį Viešpaties galingoji ranka pakėlė nuo mėšlo krūvos.“ Viešpaties galingoji ranka pasireiškė per Sen Deni abatiją. Pastaroji, paimdama Sugerijų iš tikrųjų tėvų, jam padovanojo kitą „motiną“ – pasakymas, nuolat pasikartojantis jo raštuose, – kuri padarė jį tokį, koks jis yra. Būtent Sen Deni abatija „jį brangino ir gerbė“; „kuo švelniausiai globojo nuo kūdikystės iki pat senatvės“; „su motinišku atsidavimu žindė kaip kūdikį, prilaikė kaip klumpantį jaunuolį, apvainikavo jėga kaip subrendusį vyrą ir iškilmingai pasodino greta Bažnyčios ir pasaulio valdovų“.

Šitaip Sugerijus, laikydamas save Sen Deni įsūniu, atidavė abatijai visą savo energiją, sumanumą ir ryžtą, kuriais jį buvo apdovanojusi gamta. Visiškai suplakdamas asmeninius troškimus su „mo-

[2] Sugerijaus tėvo Helinando, vieno iš brolių ir brolienės, Rudolfo ir Emelinos, vardus randame abatijos nekrologe. Kitas brolis Petras 1125 metais Sugerijų lydėjo į Vokietiją. Vienas jo sūnėnų Gerardas abatijai mokėjo metinį penkiolikos šilingų mokestį – penkis už rentą ir dešimt nežinia už ką. Kitas sūnėnas Jonas mirė vykdamas pas popiežių Eugenijų III, kuris parašė Sugerijui labai širdingą užuojautos laišką. Trečiasis Simonas 1148-aisiais tapo savo dėdės ordinacijos liudininku ir užsitraukė jo įpėdinio Odono Duelіečio (šv. Bernardo globotinio, su nepasitenkinimu žvelgusio į kiekvieną Sugerijui artimą žmogų) nemalonę. Nė viename iš minėtų pavyzdžių, regis, nematyti neteisėto favoritizmo.

tinos Bažnyčios" siekiais, jis išsižadėjo savo tapatybės ir būtent taip patenkino savo *ego*: plėtėsi tol, kol visiškai susitapatino su abatija. Paskleisdamas savo įrašus ir portretus po visą bažnyčią, jis tarsi ją užvaldė, tačiau tuo iš dalies atsisakė savo paties, kaip atskiro asmens, egzistencijos. Kliuni abatas Petras Garbingasis, pamatęs mažutę siaurą Sugerijaus celę, atsidūsta ir sušunka: „Šis žmogus visus mus verčia gėdytis, jis stato ne sau, kaip mes visi, o tiktai Dievui." Tačiau Sugerijus nematė skirtumo tarp vieno ir kito. Jam nereikėjo daug privačios erdvės ir prabangos, nes, be kuklių celės patogumų, jis turėjo bazilikos erdvę ir ištaigą; abatijos bažnyčia priklausė jam, nes jis priklausė abatijos bažnyčiai.

Šis savęs įtvirtinimo per savęs neigimą procesas neapsiribojo Sen Deni sienomis. Sen Deni Sugerijui reiškė Prancūziją, tad jis išplėtojo ugningą ir kone mistinį nacionalizmą – atrodo, tokį pat anachronišką kaip ir jo tuštybė. Visi ano meto autoriai gyrė Sugerijų kaip literatą, kompetentingą visose srityse, sugebėjusį rašyti drąsiai, talentingai ir „beveik taip greitai, kaip įstengė kalbėti". Tačiau jis niekada nejuto poreikio pasinaudoti šia dovana, išskyrus progą, kai galėjo pareikšti pagarbą abatijai, kuriai pats vadovavo, bei dviem Prancūzijos karaliams, kuriems tarnavo – ar, pasak gerbėjų, įsakinėjo. Jo *Liudviko Storojo gyvenime* susiduriame su jausmais, liudijančiais ypatingą patriotizmo formą, kurią geriausiai apibūdina prancūziškas žodis *chauvinisme*. Anot Sugerijaus, anglams „pagal moralinį ir prigimtinį įstatymą lemta paklusti prancūzams, o ne atvirkščiai", o ką jis manė apie vokiečius, kuriuos mėgdavo apibūdinti kaip „griežiančius dantimis su teutonišku įniršiu", paaiškėja iš šių eilučių:

Drąsiai kirskime jų sieną, kad jie, išvengę bausmės, neimtų arogantiškai pūstis prieš Prancūziją, Pasaulio valdovę. Tegu jie gauna atpildą už tokį iššūkį, ir ne mūsų, o savo pačių šalyje, kurią mes dažnai užkariaudavome ir kuri priklauso frankams pagal karališkąją frankų teisę.

Sugerijaus atveju šis troškimas plisti metempsichotiškai, jei galima taip pasakyti, dar padidėjo dėl kitos, regis, visai nereikšmingos

aplinkybės, kurios jis pats net nemini (galbūt jis net užmiršo ją), tačiau kuri visiems jo gerbėjams atrodė verta dėmesio: Sugerijus buvo neįprastai žemo ūgio. „Dievas jam davė mažą ir liesą kūną“, – sako Vilhelmas ir stebisi, kaip toks „silpnas ir menkas sudėjimas“ (*imbecille corpusculum*) išlaiko tokio „žvitraus ir guvaus proto“ įtampą. O anoniminis panegirikas rašo:

Aš stebiuosi didžiule dvasia tokiame kūne,
Ir kaip tiek daug ir didžių dorybių telpa mažame inde.
Šiuo žmogumi gamta norėjo įrodyti,
Kad dorybė gali slypėti po bet kokiu apvalkalu.

Toks menkas kūno sudėjimas istoriniu požiūriu, regis, nėra svarbus; ir vis dėlto jis tapo esminiu veiksniu, nulėmusiu daugelio žymių istorinių veikėjų charakterį. Palyginti su kitais trūkumais, šis lengviausiai paverčiamas privalumu, jeigu nelaimingasis savo fizinį nepajėgumą sugeba kompensuoti tuo, ką turbūt vaizdžiausiai apibūdina žodis „atkaklumas“, ir jeigu pajėgia įveikti psichologinį barjerą, skiriantį jį nuo vidutinio ūgio žmonių, su kuriais jis bendrauja turėdamas aukštesnius negu vidutiniai gabumus. Kaip tik šis atkaklumo ir noro bendrauti derinys (prie to neretai prisideda dar ir naivi, nepiktybiška tuštybė) iš tokių „didžių mažų vyrų“ kaip Napoleonas, Mozartas, Lucas van Leydenas, Erazmas Roterdamietis ar generolas Montgomery's sukuria savitą padermę bei suteikia jiems ypatingo žavesio ir patrauklumo. Viskas byloja apie tai, kad Sugerijui irgi nestigo šio ypatingo žavesio ir kad smulkus stotas ne menkiau skatino jo tikslus ir laimėjimus negu žema kilmė. Šv. Viktoro vienuolyno kanauninkas, keistu vardu Simonas Ožiaausis (Simon Capra Aurea), labai įžvalgiai apibūdino savo velionį draugą, į nekrologą įtraukdamas tokį dvieilį:

Corpore, gente brevis, gemina brevitate coactus,
In brevitate sua noluit esse brevis.

Menkos kilmės ir kūno, varžomas dvigubo menkumo,
Savo menkystėje jis nepanoro būti menkas žmogus.

Juokingas, kartais net truputį jaudinantis atrodo beribis nesavanaudiškas Sugerijaus savanaudiškumas, kai kalbama apie Sen Deni prestižą ir prabangą. Kaip jis surengė nedidelį spektaklį, norėdamas visiems įrodyti, kad Karolio Plikojo padovanotos relikvijos autentiškos. Kaip „rodydamas pavyzdį“ paskatino karališkuosius, bajoriškuosius ir vyskupiškuosius abatijos svečius dovanoti savo žiedų brangakmenius naujojo altoriaus fasado puošimui (jų akivaizdoje, girdi, pats nusimovė savo žiedą ir taip privertė sekti jo pavyzdžiu). Kaip netikusiai valdomų ordinų atstovai, kuriems iš perlų ir brangakmenių nauda tik tokia, kad juos esą galima paversti pinigais ir išdalyti prašantiems išmaldos, jam pasiūlė nusipirkti perlų ir kaip jis, dėkodamas Dievui už „džiaugsmingą stebuklą“, davė jiems keturis šimtus svarų, „nors perlai buvo verti kur kas daugiau“. Kaip spausdavo į kampą keleivius iš Rytų, kol šie nepripažindavo, kad Sen Deni savo turtais pranoksta Konstantinopolį; kaip jis stengdavosi neparodyti savo nusivylimo, jei koks nesupratingas ar nelipšnus svečias pamiršdavo jam suteikti šį malonumą; ir kaip galiausiai jis guosdavosi šv. Pauliaus žodžiais: „Kiekvienas tebūnie savaip turtingas“, suteikdamas (ar tik norėdamas suteikti) jiems reikšmę: „Kiekvienas tegul tiki esąs turtingas.“

Kaip „elgeta, pakeltas nuo mėšlo krūvos“, Sugerijus, žinoma, neišvengė didžiausios parveniu silpnybės – snobizmo. Jis mėgavosi karalių, princų, popiežių ir aukštų Bažnyčios hierarchų, apsilankiusių abatijoje bei pareiškusių jam asmeninę pagarbą ir prielankumą, vardais bei titulais. Iš aukšto žvelgė į paprastus grafus ir didikus, o ką jau kalbėti apie „eilinių riterių ir kareivių pulkus“, sugužėjusius į Didžiosios Konsekracijos šventę 1144 metų birželio 11 dieną; ir ne be pagyrūniškumo net du kartus išvardijo devyniolika vyskupų ir arkivyskupų, kuriuos subūrė draugėn ta šlovinga diena: jei dar vienas būtų galėjęs atvykti, kiekvieną iš dvidešimties naujųjų altorių būtų pašventinęs skirtingas dvasininkas, – tačiau, nieko nepadarysi, Mo vyskupui teko laikyti pamaldas prie dviejų altorių. Bet ir čia neįmanoma nubrėžti griežtos ribos tarp asmeninio pasitenkinimo ir to, ką būtų galima pavadinti instituciniu pa-

sitenkinimu. Kalbėdamas apie save, viename sakinyje Sugerijus neskiria „aš“ nuo „mes“; kartais „mes“ vartoja kaip įprasta valdovams, bet dažniau vedamas nuoširdaus „pliuralistinio“ jausmo: „mes, Sen Deni bendruomenė“. Nepaprastai didžiuodamasis mažomis asmeninėmis dovanėlėmis, kurias kartais gaudavo iš karališkosios šeimos, jis niekuomet neužmiršdavo paaukoti jas Šventiesiems kankiniams; ir jo abatiškoji kilnybė netrukdė jam asmeniškai prižiūrėti, kaip perkamas maistas didžiosioms šventėms, ar raustis skryniose bei spintose ieškant seniai pamirštų *objets-'art*, kuriuos būtų galima vėl panaudoti.

Nepaisant viso to puikavimosi, Sugerijus niekada neprarado ryšio su „paprastu žmogumi“, kurį taip gerai pažino per ilgus metus Bernevalyje ir Ture ir kurio nemirtingą galvoseną bei kalbėseną retkarčiais perteikia keliais meistriškais potėpiais. Tarytum girdėtume jaučių varovus akmens skaldykloje netoli Pontuazo, bambančius dėl to, kad „nėr kas veikt“ ir kad „darbininkai stoviniuoja ir dykai leidžia laiką“, nes kiti talkininkai pabėgo, išsigandę baisios liūties. Tarytum regėtume baikštų, bet podraug išdidų Rambujė girios medkirčių šypsnį, kai didysis abatas pateikdavo, jų manymu, kvailą klausimą. Naujos vakarinės dalies stogo perdangai reikėjo labai ilgų sijų – tokių nebuvo galima rasti artimoje kaimynystėje:

Tačiau vieną naktį, grįžęs iš ankstyvųjų mišių, pradėjau galvoti, atsigulęs į lovą, kad pats apvaikščiosiu visus miškus šiose apylinkėse. [...] Greitai atlikę kitus darbus ir skubindamiesi, ankstyvą rytą pasiėmėme sijų matmenis ir drauge su dailidėmis išskubėjome į mišką, vadinamą Evelinu. Perkirtę savo valdas Ševrezo slėnyje, pasikvietėme [...] mūsų miškų eigulius ir tuos, kurie pažinojo kitus miškus, ir tardėme juos bei saikdinome, kad pasakytų, kur galėtume rasti, nesvarbu kokia kaina, tokio dydžio rąstų. Išklausę jie šypsojosi ir net būtų juokęsi iš mūsų, bet pritrūko drąsos; jie stebėjosi, kaip mes nežiną, kad nieko panašaus nėra visoje apylinkėje. [...] Tačiau mes, padrąsinti tikėjimo, ėmėme apžiūrinėti miškus; ir apie pirmą valandą suradome pirmąjį rąstą, atitikusį matmenis. Ką dar pasakyti? Devintą valandą, o gal ir anksčiau, prasiskverbę pro brūzgynus, gilioje miško tankmėje, dygliuotuose šabakštynuose, mes jau buvome pasižymėję dvylika rąstų (nes tiek jų reikėjo)...

Kažkas žavi ir jaudina, kai bandai įsivaizduoti, kaip šis mažas žmogutis, perkopęs šeštą dešimtį, negali užmigti po vidurnakčio pamaldų ir vis galvoja apie savo sijas; kaip jį pagauna mintis, kad pats turėtų viskuo pasirūpinti; kaip ankstyvą rytą iškuria į mišką su dailidėmis iš paskos bei matmenimis kišenėje; kaip repečkoja tyrlaukiu, „padrąsintas tikėjimo“, ir galų gale pasiekia savo tikslą. Vis dėlto, nepaisant „žmogiškos simpatijos“, šis nedidelis nuotykis galutinai atsako į mūsų pačioje pradžioje iškeltą klausimą: kodėl taip atsitiko, kad Sugerijus, priešingai negu daugelis meno globėjų, jautė pareigą išdėstyti savo žygius popieriuje.

Kaip matėme, vienas akstinų buvo noras pasiteisinti, dar paskatintas tos aplinkybės, kad jis, priešingai negu vėlesniųjų amžių popiežiai, princai ir kardinolai, vis dar jautė kažkokią demokratišką atsakomybę prieš konventą bei patį ordiną. Kitas akstinas, be abejonės, buvo jo asmeninė ir, kaip pavadinome, pareigybinė tuštybė. Tačiau abi šios paskatos, tegul ir stiprios, galėjo ir nepasireikšti, jei ne tvirtas Sugerijaus įsitikinimas, kad jo vaidmuo gerokai skiriasi nuo „globėjo“, kuris, kaip apibūdina Oksfordo žodynas, „remia arba globoja sumanymą, meną arba žmogų, kurį teikiasi tam reikalui pasamdyti“.

Žmogus, kuris vedasi dailides į miškus ieškoti sijų ir pats nurodo tinkamus medžius, žmogus, kuris, pasitelkęs „geometrines bei aritmetines priemones“, prižiūri, kad jo naujasis *chevet* būtų gerai priderintas prie senosios navos, – toks žmogus vis dar artimesnis ankstyvųjų viduramžių savamoksliui bažnyčių statytojui ir, be kita ko, kolonijinės Amerikos pasaulietiškų pastatų architektui negu didiesiems brandžiosios gotikos ir renesanso globėjams, kurie pasamdytų vyriausiąjį architektą, peržvelgtų planus ir paliktų jam spręsti visus techninius klausimus. Atsidėdamas meninei veiklai „siela ir kūnu“, Sugerijus, galima sakyti, ją įamžina ne tiek „remdamas arba saugodamas, arba leisdamas jam tarnauti“, kiek prižiūrėdamas arba vadovaudamas, arba tvarkydamas. Kiek jis asmeniškai arba drauge su kitais prisidėjo prie savo statinių išvaizdos – apie tai aš negaliu spręsti. Tačiau, regis, mažai kas buvo daroma

jam aktyviai nedalyvaujant. Kad Sugerijus rinkosi ir kvietė amatininkus, kad užsakė padaryti mozaiką toje vietoje, kur jos aiškiai niekas nepageidavo, ir kad sugalvojo savo vitražų, krucifiksų bei altorinių panelių ikonografiją, – šitai liudija jo paties žodžiai; kita vertus, ir sumanymas, tarkim, iš romėniškos porfyro vazos padaryti erelį veikiau byloja apie abato užgaidą negu apie profesionalaus auksakalio išradingumą.

Ar Sugerijus suvokė, kad sutelkdamas dailininkus „iš visos karalystės“ ligi tol palyginti skurdžioje Il de Franso provincijoje jis pradėjo didžiąją visų Prancūzijos regioninių stilių sintezę, kurią vadiname gotika? Ar jis neįtarė, kad jo bažnyčios vakarinio fasado rozetė – kiek mes žinome, šis motyvas pirmą kartą pasirodo būtent čia – buvo viena tų didžių naujovių architektūros istorijoje, kurios metė iššūkį daugybės meistrų išmonei, – iki pat Bernardo Suasoniečio ir Hugono Libergier? Ar jis žinojo, ar nujautė, kad lengvabūdiškai žavėdamasis Pseudoareopagito ir Jono Škoto šviesos metafizika jis įsiliejo į intelektinio judėjimo avangardą, judėjimo, iš kurio išsirutuliojo, viena vertus, pusiau mokslinės Roberto Didžiojo ir Rogerio Bacono teorijos bei, kita vertus, krikščioniškasis platonizmas pradedant Vilhelmu Overniečiu, Henriku Genčiečiu bei Ulriku Strasbūriečiu ir baigiant Marsilio Ficino bei Pico della Mirandola? Į šiuos klausimus taip pat nebus atsakyta. Tačiau nė kiek neabejotina, kad Sugerijus aiškiai suvokė stilistinį skirtumą tarp jo paties „šiuolaikinių“ statinių (*opus novum* arba net *modernum*) ir senosios Karolingų bazilikos (*opus antiquum*). Kol dar stovėjo senojo pastato dalys, jis rimtai svarstė problemą, kaip suderinti (*adaptare et coaequare*) „šiuolaikinę“ statybą su „senovine“. Išsamiai pažinojo naujojo stiliaus estetines savybes. Juto, ir mus verčia pajusti, šio stiliaus erdvumą, kalbėdamas apie savo naująjį *chevet*, kuriam „ilgio ir pločio grožis teikia taurumo“; jo kylantį vertikalumą, aprašydamas centrinę *chevet* navą, kurią kolonos „staiga (*repente*) pakelia į viršų“; jo spindintį skaidrumą, vaizduodamas savo bažnyčią, kurią „persmelkia nuostabi ir tolydi žibančių vitražų šviesa“.

Kaip sakėme, Sugerijaus asmenybę sunkiau įsivaizduoti negu jo istorinių įpėdinių, septynioliktojo amžiaus kardinolų, asmenybes. Vis dėlto iš istorijos puslapių Sugerijus išnyra kaip neįtikėtinai gyva ir nuostabiai prancūziška figūra: aršus patriotas ir geras šeimininkas; kiek retoriškas ir labai mėgstąs prabangą, tačiau labai dalykiškas praktiniuose reikaluose ir nuosaikus asmeniniame gyvenime; darbštus ir mėgstantis draugiją, kupinas geros valios ir *bon sens*, garbėtroška, sąmojingas ir trykštantis gyvybingumu.

Šimtmetyje, pagimdžiusiame nepaprastai daug šventųjų bei didvyrių, Sugerijus išsiskyrė žmoniškumu; jis ir mirė teisuolio mirtimi po deramai nugyventų metų. 1150 metų rudenį jis susirgo maliarine karštine, ir prieš Kalėdas jau buvo aišku, jog nebėra vilties. Jis pasiprašė nuvedamas į konventą ir, kaip tais laikais buvo įprasta, be saiko raudodamas teatrališkai maldavo vienuolių atleidimo už viską, kuo jis nusikalto brolijai. Jis taip pat meldė Dievą palaikyti gyvybę iki švenčių pabaigos, kad „dėl jo kaltės brolių džiugesys nevirstų liūdesiu“. Šis prašymas taip pat buvo patenkintas. Sugerijus mirė 1151 metų sausio 13 dieną, per Tris Karalius, užbaigiančius Kalėdų šventes. „Jis nedrebėjo mirties akivaizdoje, – sako Vilhelmas, – nes iki mirties buvo atlikęs visas gyvenimo priedermes; ir nebijojo mirti vien dėl to, kad mylėjo gyvenimą. Jis išėjo oriai, žinodamas, kad po mirties laukia geresnis gyvenimas, jis manė, kad geras žmogus neturėtų išeiti tarsi atstumtasis, kuris išvaromas prieš savo valią.“

4

Titiano „Išmintingumo alegorija“: post scriptum

Lygiai prieš trisdešimt metų mano velionis bičiulis Fritzas Saxlis ir aš, tada dar jauni Hamburgo universiteto *Privatdozenten*, gavome laišką, prie kurio buvo pridėtos dvi fotografijos; vienoje jų pavaizduotas mažai žinomas Holbeino metalo raižinys (39 il.), kitoje – neseniai publikuotas Titiano paveikslas, anuomet priklausęs dabar jau velioniui p. Francisui Howardui iš Londono (28 il.).[1] Laišką atsiuntė Campbellas Dodgsonas, Britų muziejaus Grafikos kabineto kuratorius, Vokietijoje laikomas didžiausiu grafikos meno žinovu. Jis pastebėjo, kad būdingi ir labiausiai intriguojantys abiejų kompozicijų bruožai panašūs, ir teiravosi, ar mes negalėtume ką nors pasakyti apie jų ikonografinę reikšmę.

Šis prašymas buvo toks malonus ir taip paglostė mūsų savimeilę, jog pasistengėme kuo geriausiai jį patenkinti; o ūmusis ir dosnusis Campbellas Dodgsonas, toks jis jau buvo iš prigimties, pareiškė, jog, užuot panaudojęs mūsų aiškinimą saviems tikslams, jis išvertė tekstą į anglų kalbą ir pasiūlė išspausdinti *Burlington Magazine* žurnale. Čia straipsnis 1926 metais ir pasirodė[2], vokiškasis jo va-

[1] D. von Hadeln, „Some Little-Known Works by Titian“, *Burlington Magazine*, XLV, 1924, p. 179 ir t. Paveikslo (drobėje) matmenys yra 76,2 x 68,6 cm. Už keletą kitų bibliografinių nuorodų esu dėkingas dr. L.D. Ettlingeriui iš Warburgo instituto Londone. Neseniai „Kristi“ (*Christie's*) aukcione paveikslą įsigijo p. Leggattas, ir dabar jis saugomas Nacionalinėje galerijoje.

[2] E. Panofsky ir F. Saxl, „A Late-Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian“, *Burlington Magazine*, XLIX, 1926, p. 177 ir t.

riantas, pataisytas ir kiek papildytas, po ketverių metų buvo įtrauktas į mano knygą apie Heraklį kryžkelėje ir kitus klasikinius siužetus dailėje po viduramžių.[3] O kadangi net ir tuomet, regis, praleidau kelis svarbius dalykus, tebūnie man atleista, kad pasinaudosiu Goethe's Mefistofelio patarimu: „Du musst es drei Mal sagen."

I

Nekyla jokių abejonių – ir, kiek man žinoma, jų niekada nebuvo iškilę – dėl p. Howardui priklausančio paveikslo (anksčiau jis buvo Josepho Antoine'o Crozat, Watteau globėjo ir bičiulio, kolekcijoje) autentiškumo. Jis spinduliuoja Titiano *ultima maniera* didybe, jį galima laikyti vienu vėlyvųjų dailininko kūrinių ir dėl grynai stilistinių ypatybių priskirti 1560–1570 metų laikotarpiui; tikriausiai jis nutapytas likus mažiau nei dešimt metų iki meistro mirties.[4] Tačiau bendrame Titiano *oeuvre* kontekste šis kūrinys ne tik ypatingas, bet ir neturintis analogų. Tai vienintelis jo paveikslas, kurį galima laikyti jau ne tik „alegoriniu", bet ir „embleminiu": tai ne vizualinis įvaizdis, įvilktas į filosofinių konotacijų rūbą, o filosofinė maksima, iliustruojama vizualiniu įvaizdžiu.

Žiūrėdami į Titiano alegorijas – vadinamąją Borghese's galerijos „Kupidono mokyklą", vadinamąją Luvro „Avaloso markizo alegoriją", Prado muziejaus „Veneros puotą" bei „Andrų bakchanaliją", Nacionalinės galerijos Londone „Ariadnės apoteozę" ir, žinoma, „Dangiškąją ir žemiškąją meilę" – šiose akį džiuginančio-

[3] E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Dėl vėlesnių nuorodų žr. H. Tietze, *Tizian, Leben und Werk*, Vienna, 1936, p. 293, il. 249 (anglų kalba 1937); *Catalogue, Exhibition of Works by Holbein and Other Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, London Royal Academy, 1950–1951*, nr. 209; J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, New York, 1953, p. 119 ir t., pav. 40.

[4] Aš veikiau sutinku su Tietze's pasiūlyta data, op. cit., o ne su 1540 m. data, nurodyta 1950–1951 m. Londono *Catalogue*. Pastarąją datą, visai įtikinamą grynai stilistiniu požiūriu, patvirtina senio atvaizdas (kaip vėliau matysime, tai paties Titiano autoportretas) ir tas faktas, kad galimas paveikslo ikonografijos šaltinis, Pierio Valeriano *Hieroglyphica*, išleistas tik 1556 m.

se konkrečiose scenose galime, tačiau neprivalome ieškoti paslėptos abstrakčios apibendrinamosios reikšmės, šias scenas galima suvokti ir kaip savitikslius įvykių ar situacijų vaizdus. Iš tiesų neoplatoniškas „Veneros puotos“, „Andrų bakchanalijos“ ir „Ariadnės apoteozės“ turinys atskleistas visai neseniai[5]: ir priešingai, „Dangiškąją ir žemiškąją meilę“ kai kas interpretuoja kaip tiesmuką, nealegorinę vieno Francesco Colonna'os *Hypnerotomachia Polyphili* epizodo iliustraciją.[6]

Howardo paveiksle juslinio įspūdžio svarba protui taip krenta į akis, jog, regis, paveikslas neįgaus prasmės tol, kol jame nerasime paslėptos reikšmės. Jis turi visus „emblemos“ požymius; emblema, kaip apibūdina vienas patikimas žinovas[7], savo prigimtimi panaši į simbolį (skirtumas tik tas, kad ji konkreti, o ne universali), į galvosūkį (tik ji ne tokia paini), į aforizmą (tik ji vaizdinė, o ne žodinė) ir į patarlę (tik ji veikiau intelektuali, o ne banali). Vadinasi, šis paveikslas yra vienintelis Titiano – kurio įrašai portrete dažniausiai apsiriboja jo paties arba pozuotojo vardu – kūrinys, turintis tikrą „*motto*“ arba „*titulus*“[8]: EX PRAETERITO/ PRAESENS PRVDENTER AGIT/ NI FVTVRĀ ACTIONĒ DETVRPET.

[5] E. Wind, *Bellini's Feast of the Gods*, Cambridge, Mass., 1948, p. 56 ir t.

[6] W. Friedlaender, „La Tintura delle Rose (Sacred and Profane Love)“, *Art Bulletin*, XX, 1938, p. 320 ir t.; vis dėlto plg. R. Freyhan, „The Evolution of the Caritas Figure“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, p. 68 ir t., ypač p. 85 ir t.

[7] Žr. Claudiuso Minoso įvadą Andrea Alciati veikalui *Emblemata*, pirmą kartą išspausdintą 1571 Liono leidime; 1600 Liono leidimas, p. 13 ir t. Gražiai ir glaustai emblemas – čia vadinamas „*devises*“ [išmonės] – apibrėžia Maréchalis de Tavanes'as, įžymusis Pranciškaus I generolas ir admirolas (*Mémoires de M. Gaspard de Saulx, Maréchal de Tavanes*, Château de Lagny, 1653, p. 63): „Šiandien devizai skiriasi nuo herbų tuo, kad juos sudaro kūnas, siela ir dvasia: kūnas yra paveikslas, dvasia – išradingumas, siela – moto“ („en ce temps les devises sont séparées des armoiries, composées de corps, d'âme et d'esprit: le corps est la peinture, l'esprit l'invention, l'âme est le mot“).

[8] Įrašas alegoriniame Prado muziejaus Pilypo II ir jo sūnaus Ferdinando portrete (MAIORA TIBI) nėra *motto* ar *titulus*; tai sudėtinė paties paveikslo dalis. Įrašas, kurį skaitome angelo rankose laikomame ritinyje, atlieka panašų vaidmenį kaip ir arkangelo Gabrieliaus AVE MARIA „Viešpaties apreiškimo Švč. M. Marijai“ paveiksluose.

„Iš praeities [patyrimo] dabartis elgiasi išmintingai, kad nepakenktų ateities darbams.“[9]

II

Šio įrašo elementai išdėstyti taip, kad jais remiantis galima interpretuoti tiek dalis, tiek visumą: žodžiai *praeterito*, *praesens* ir *futurā* yra tarsi etiketės, įvardijančios tris virš jų esančius vyrų veidus, t.y. į kairę pasisukusio senio profilį, vidutinio amžiaus vyro anfas portretą centre ir į dešinę pasisukusio bebarzdžio jaunuolio profilį, o pagrindinis sakinys *praesens prudenter agit* kaip „antraštė“ apibendrina paveikslo turinį. Mums leidžiama suprasti, kad trys veidai, išreiškiantys tris žmogaus gyvenimo tarpsnius (jaunystę, brandą ir senatvę), simbolizuoja tris laiko atmainas ar formas – praeitį, dabartį ir ateitį. Toliau mums siūloma šias tris laiko atmainas ar formas susieti su išmintingumo idėja arba, tiksliau, su trimis psichologinėmis galiomis, kurioms darniai sąveikaujant ir gimsta dorybė: atmintimi, kuri prisimena ir mokosi iš praeities; protu, kuris sprendžia apie dabartį ir joje reiškiasi; apdairumu, kuris numato ir iš anksto pasiruošia ateičiai.

Šis trijų laiko atmainų ar formų derinimas su atminties, proto ir apdairumo galiomis ir jų pajungimas išmintingumo sąvokai išsirutulioja iš klasikinės tradicijos, kuri išliko gyvybinga net ir tuomet, kai krikščioniškoji teologija išmintingumui suteikė pagrindinės dorybės statusą. „Išmintingumą, – rašo Petras Berchorijus savo *Repertorium morale*, vienoje populiariausių vėlyvųjų viduramžių enciklopedijoje, – sudaro praeities prisiminimas, dabarties veikla, ateities apmąstymai („in praeteritorum recordatione, in praesentium ordinatione, in futurorum meditatione“), o šią rimuotą formulę – cituotą iš traktato, tradiciškai priskiriamo Senekai, nors iš tikrųjų sukurtą ispanų vyskupo, gyvenusio šeštajame amžiuje po Kris-

[9] Ankstesnėse mano ir Saxlio publikacijose praleisti sutrumpinimo ženklai virš A žodyje FVTVRA ir E žodyje ACTIONE, kurių tąkart gautose fotografijose nesimatė. Ši klaida atitaisyta 1950–1951 Londono *Catalogue*; bet čia aiškiai įskaitomas NI prieš FVTVRA tapo NE. Tačiau nė viena šių pataisų nekeičia žodžių reikšmės.

taus[10] – galima kildinti iš pseudoplatoniško posakio, skelbiančio, kad „išmintingas patarimas" (συμβουλια) atsižvelgia į praeitį, kuri teikia precedentų iš ankstesnių laikų, į dabartį, kuri išryškina turimą problemą, ir į ateitį, kurioje slypi padariniai.[11]

Viduramžių ir renesanso dailėje aptinkame daugybę būdų, kaip vizualiniame įvaizdyje išreikšti šį išmintingumo trilypumą. Išmintingumas pavaizduotas laikantis rankose diską, kurio trijose išpjovose įrašyta „Tempus praeteritum" [Praeities laikas], „Tempus praesens" [Dabarties laikas] ir „Tempus futurum" [Ateities laikas][12], arba žarijų indą, iš kurio kylantys trys liepsnos liežuviai turi analogiškus pavadinimus.[13] Jis pavaizduotas soste po baldakimu, kuriame įrašyta „Praeterita recolo, praesentia ordino, futura praevideo", žvelgiantis į savo atvaizdą trilypiame veidrodyje.[14] „Išmintingumą" įkūnija dvasininkas, laikantis tris knygas taip, kad jose matytųsi minėtieji pamokymai (30 il.).[15] Arba galų gale jis pavaizduotas – pagal pagoniškos kilmės Trejybes, niekada nepraradusias savo populiarumo, nors Bažnyčia tokiai praktikai ir nepritarė[16] – kaip trigalvė figūra, kurioje vidutinio

[10] Berchorijus (žr. šiame puslapyje ir 31 n., p. 161–162) nurodo Senekos *Liber de moribus*; tačiau šią formulę randame traktate *Formula vitae honestae* arba *De quattuor virtutibus cardinalibus*, kuris irgi priskiriamas Senekai ir dažniausiai spausdinamas kartu su *Liber de moribus* (plg. *Opera Senecae*, sud. Joh. Gymnicus, Cologne, 1529, FOL. II v.). Tačiau tikrasis pirmojo traktato autorius, be jokios abejonės, yra Brakaros vyskupas Martynas.

[11] Diogenes Laertius, *De vitis, dogmatibus et apophthegmatibus clarorum philosophorum*, III, 71. Dėl atkurto trijų laiko atmainų ryšio su *Consilium*, o ne *Prudentia*, Cesare Ripa'os veikale *Iconologia*, žr. toliau, p. 167.

[12] Žr. miniatiūrą, publikuotą J. von Schlosser, „Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura", *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XVII, 1896, p. 11 ir t., X il.

[13] Žr. Ambrogio Lorenzetti freską Sienos visuomenės rūmuose (*Palazzo Pubblico*).

[14] Žr. maždaug 1525 m. Briuselio gobeleną, reprodukuotą leidinyje: H. Göbel, *Wandteppiche*, Leipzig, 1923–1934, I, 2 (Nyderlandai), il. 87.

[15] Roma, Biblioteca Casanatense, Cod. 1404, fol. 10 ir 34.

[16] Apie šio ikonografinio tipo problematiką, be literatūros, kuria remtasi ankstesnėse mano ir Saxlio publikacijose, žr. G.J. Hoogewerff, „Vultus Trifrons, Emblema Diabolico, Imagine improba della SS. Trinità", in *Rendiconti della Pontifica*

amžiaus žmogaus veido, parodyto iš priekio ir simbolizuojančio dabartį, šonuose matyti dar ir jauno bei seno veidų profiliai, atitinkamai simbolizuojantys ateitį ir praeitį. Šį trigalvį „Išmintingumą" randame, pavyzdžiui, Londono Viktorijos ir Alberto muziejuje saugomame kvatročento reljefe, šiuo metu priskiriamame Rossellino mokyklai (29 il.)[17], bei – tik čia trigalvį atvaizdą papildo ir paaiškina tradicinis išminties atributas – žaltys (Mt 10, 16), – viename iš Sienos katedros keturioliktojo amžiaus grindinio nielų (31 il.).[18]

III

Vadinasi, „antropomorfinę" Titiano paveikslo dalį galima kildinti iš tekstų ir paveikslų, kuriuos šešioliktasis amžius paveldėjo iš nenutrūkstamos ir grynai vakarietiškos tradicijos. Tačiau norėdami suprasti trijų gyvūnų galvas, privalome atsigręžti į tamsią bei tolimą sritį – egiptietiškas ar pseudoegiptietiškas misterijas, kurios išnyko iš viduramžių akiračio, šmėstelėjo virš horizonto humanis-

---

Accademia Romana di Archeologia, XIX, 1942–1943, p. 205 ir t.; R. Pettazzoni, „The Pagan Origins of the Three-headed Representation of the Christian Trinity", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IX, 1946, p. 135 ir t.; ir W. Kirfel, *Die dreiköpfige Gottheit*, Bonn, 1948 (taip pat plg. A.A. Barbo recenziją, *Oriental Art*, III, 1951, p. 125 ir t.).

[17] Nuo šiol žr. *Victoria and Albert Museum, Catalogue of Italian Sculpture*, sud. E. Maclagan ir M.H. Longhurst, London, 1932, p. 40, 30d il.

[18] Žr. *Annales Archéologiques*, XVI, 1856, p. 132. Be kitų pavyzdžių, galima paminėti Bergamo baptisterijos figūrą (A. Venturi, *Storia del arte italiana*, IV, 510 pav.); titulinį puslapį leid.: Gregorius Reisch, *Margarita Philosophica*, Strassburg, 1504 (reprodukuota Schlosser, op. cit., p. 49); Insbruko universiteto bibliotekos miniatiūrą, MS. 87, fol. 3 (*Bechreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oesterreich*, I [*Die illuminierten Handschriften in Tirol*, sud. H.J. Hermann], Leipzig, 1905, p. 146, X il.); ir, kaip įdomų anachronizmą, baroko tapytojo hamburgiečio Joachimo Luhno paveikslą (Hamburgas, Miesto istorijos muziejus), dėl kurio žr. H. Röver, *Otto Wagenfeldt und Joachim Luhn*, Diss., Hamburg, 1926. Kai kuriais atvejais, tokiais kaip varpinės reljefas Florencijoje (Venturi, op. cit., 550 pav.), Raphaelio freska Signatūros menėje (*Stanza della Segnatura*) ir Rubenso „Triumfo vežimas" – modelis Antverpeno muziejuje (*P. P. Rubens* [Klassiker der Kunst, V, 4-as leid., Stuttgart–Berlin] p. 412) – galvų skaičius sumažėja iki dviejų, vaizduojančių tik praeitį ir ateitį.

tinio renesanso pradžioje ir tapo aistringo susidomėjimo objektu 1419 m., atradus Horapolono *Hieroglyphica.*[19]

Vienas didingiausių helenistinio Egipto dievų buvo Serapis, kurio statula – tradiciškai priskiriama Briaksidui, pagarsėjusiam savo nuopelnais puošiant mauzoliejų – žavėtasi pagrindinėje šio dievo šventykloje, Aleksandrijos Sarapėjuje. Kaip žinome iš daugybės aprašymų bei replikų (34 il.)[20], Serapis čia buvo vaizduojamas jupiteriškos didybės soste su skeptru rankoje ir savo atributu *modius* (grūdų saiku) ant galvos. Tačiau ypatingiausią Serapio bruožą įkūnijo jo palydovas: trigalvė pabaisa, apsivijusi žalčiu, ant kurios pečių išaugo šuns, vilko ir liūto galvos, – trumpai tariant, tos pačios trijų gyvūnų galvos, kurias matome Titiano „Alegorijoje“.

Šio keisto padaro – taip stipriai paveikusio liaudies vaizduotę, kad terakotinės jo statulėlės buvo kopijuojamos ir perkamos tikinčiųjų kaip religiniai suvenyrai (32, 33 il.) – pirminė reikšmė lieka neaiški – į šį klausimą jau nebežinojo atsakymo ketvirtojo amžiaus pr. Kr. graikai: Pseudokalistenas savo *Romane apie Aleksandrą* mini tik „polimorfišką gyvūną, kurio esmės niekas negali paaiškinti“[21]. O kadangi Serapis pirmiausia išgarsėjo kaip požemio karalystės dievas, nors vėliau jo galios buvo gerokai išplėstos (iš tikrųjų jis vadintas „Plutonu“ arba „Jupiteriu Stigiju“)[22], visiškai įmanoma, kad šis trigalvis palydovas buvo egiptietiška plutoniškojo Kerbero versija, o iš trijų Kerbero šunų galvų dvi pakeistos vietinių su mirtimi susijusių dievybių galvomis – Upnauto vilko galva ir Sachmet liūto galva; Turbūt Plutarchas iš esmės buvo teisus, Serapio pabaisą vadindamas „Cerberus“.[23]

[19] Žr. Seznec, op. cit., p. 99 ir t., ir papildomą literatūrą.

[20] Žr. A. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, str. *Sarapis*, *Hades* ir *Kerberos*; Pauly-Wissowa, *Realencyclopaedie der klassischen Altertumswissenschaft*, str. *Sarapis*, Thieme-Becker, *Allgemeines Künstlerlexikon*, str. *Bryaxis*.

[21] Plg. R. Reitzenstein, *Das iranische Erlösungsmysterium*, Bonn, 1921, p. 190.

[22] Žr. Roscher ir Pauly-Wissowa, str. *Sarapis*.

[23] Plutarch, *De Iside et Osiride*, 78.

O žaltys tikriausiai yra pirmapradis paties Serapio įsikūnijimas.[24]

Nors ir tenka pripažinti, jog nežinome, ką nuostabusis Serapio gyvulėlis reiškė helenistiniuose Rytuose, tačiau žinome, ką jis reiškė lotyniškuose ir sulotynintuose Vakaruose. Tame vėlyvajai antikai priklausančiame polimatijos ir egzegetinių vingrybių paminkle – Makrobijaus (aukšto Romos valdininko, minimo 399–422 m. po Kr.) *Saturnalijose*[25] tarp nesuskaičiuojamų pavyzdžių, žadinančių antikvarinį ir kritinį susidomėjimą, randame ne tik žymiosios statulos iš Sarapėjaus aprašymą, bet ir visapusišką jos išaiškinimą, kuriame rašoma:

Jie [egiptiečiai] prie [Serapio] statulos pridėjo atvaizdą trigalvio gyvūno, kurio vidurinė ir kartu didžiausia galva panėšėja į liūtą; dešinėje išauga šuns, mėginančio įsiteikti savo draugiška išraiška, galva, o kairioji kaklo dalis užsibaigia plėšraus vilko galva; visų šių gyvūnų formas sujungia apsirangęs žaltys (*easque formas animalium draco conectit volumine suo*), jo galva pasisukusi dievo, raminančio pabaisą, dešiniosios rankos link. Taigi liūto galva žymi dabartį, kurios padėtį tarp praeities ir ateities dabarties aktas daro tvirtą ir ryžtingą; praeitį nurodo vilko galva, nes praeities įvykių prisiminimai praryjami ir nudanginami; o šuns, mėginančio įsiteikti, atvaizdas reiškia ateities padarinius, kuriuos viltis, nors ir stokojanti tikrumo, visuomet vaizduoja maloniai.[26]

Vadinasi, Makrobijus Serapio palydovą laikė „Laiko“ simboliu – ir tokia samprata grindė svarbiausią jo įsitikinimą, jog visi

[24] Žr. Reitzenstein, op. cit.; plg. H. Junker, „Über iranische Quellen der hellenistischen Aion-Vorstellung“, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1921–1922, p. 125 ir t.

[25] Dėl Makrobijaus žr. E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berne, 1928, ypač p. 442 ir t.

[26] Macrobius, *Saturnalia*, I, 20, 13 ir t.: „uel dum simulacro signum tricipitis animantis adiungunt, quod exprimit medio eodemque maximo capite leonis effigiem; dextra parte caput canis exoritur mansueta specie blandientis, pars uero laeua ceruicis rapacis lupi capite finitur, easque formas animalium draco conectit uolumine suo capite redeunte ad dei dexteram, qua compescitur monstrum, ergo leonis capite monstratur praesens tempus, quia condicio eius inter praeteritum futurumque actu praesenti ualida feruensque est. sed et praeteritum tempus lupi capite signatur, quod memoria rerum transactarum rapitur et aufertur. Item canis blandientis effigies futuri temporis designat euentum, de quo nobis spes, licet incerta, blanditur.“

pagrindiniai pagonių dievai, tarp jų ir Serapis, yra Saulės dievybės skirtingais vardais: „Serapis ir Saulė yra vienos nedalomos prigimties."[27] Ikikoperniškasis protas iš prigimties buvo linkęs laiką suvokti kaip amžino ir tolydaus saulės judėjimo valdomą ir net sukeliamą reiškinį: o žaltys – bandantis praryti savo uodegą ir tradiciškai simbolizuojantis laiką bei (arba) pasikartojantį laiko tarpą[28], – regis, tik dar labiau sutvirtino Makrobijaus interpretaciją. Dėl jo aiškinimo įtaigumo ateities kartos laikė savaime suprantamu dalyku tai, kad trys Aleksandrijos pabaisos gyvūnų galvos reiškia tą pačią mintį kaip ir skirtingo amžiaus žmonių galvos, su kuriomis susidūrėme tokiuose vakarietiškuose „Išmintingumo" paveiksluose kaip Viktorijos ir Alberto muziejuje esantis Rosselino reljefas ar Sienos grindinio nielas: trigubą laiko padalijimą į praeitį, dabartį ir ateitį arba atminties, proto ir apdairumo plotmes. Vadinasi, Makrobijaus požiūriu zoomorfinė triada atitinka antropomorfinę triadą, ir nesunkiai galime įžvelgti jų sukeitimo arba suderinimo galimybę – juolab kad ikonografijos tradicijoje „Laiką" ir „Išmintingumą" jungia bendrasis žalčio vardiklis. Beje, taip ir atsitiko renesanso laikais, nors Serapio pabaisos kelias iš helenistinės Aleksandrijos į Titiano Veneciją buvo ilgas ir grublėtas.

IV

Daugiau negu devynis šimtus metų šis padaras tūnojo įkalintas Makrobijaus rankraščiuose. Verta pastebėti, kad būtent Petrarca – žmo-

[27] Macrobius, op. cit.: „Ex his apparet Sarapis et solid unam et indiuiduam esse naturam."

[28] Dėl žalčio kaip laiko bei pasikartojančio laiko tarpsnio simbolio žr., pavyzdžiui, Horapollo, *Hieroglyphica* (vertimas į anglų kalbą G. Boas, *The Hieroglyphics of Horapollo*, New York, 1950), I, 2; Servius, *Ad Vergilii Aeneadem*, V, 85; Martianus Capella, *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, I, 70. Plg. F. Cumont, *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*, Brussels, 1896, I, p. 79. Pradedant *Mythographus III* mitografais bei Petrarca (*Africa*, III, 147 ir t.) ir baigiant Vincenzo Cartari, *Imagini dei Dei degli Antichi* (1-as leid. 1556; iš 1571 leid., p. 41) bei G.P. Lomazzo, *Trattato della pittura* (1-as leid. 1584), VII, 6 (iš 1844 perspaudo, t. III, p. 36), – visuose šiuose veikaluose gyvatė, kandanti sau į uodegą, yra ir minima, ir iš dalies iliustruojama kaip laiko dievo Saturno atributas.

gus, kuris kaip niekas kitas prisidėjo prie to, ką mes vadiname renesansu – jį darsyk atrado ir išleido į laisvę. Trečioje savo poemos *Afrika* giesmėje (sukurtoje 1338) jis aprašo skulptūrinius didžių pagonybės dievų atvaizdus, puošusius Numidijos karaliaus Sifakso, Scipiono Afrikiečio bičiulio, o vėliau ir priešo, rūmus. Šiose frazėse poetas, galima sakyti, virsta mitografu, pasitelkiančiu tiek viduramžių, tiek klasikinius šaltinius; tačiau jo gražūs hegzametrai, kurių nevaržo „moralizavimas“ ir kurie atskiroms savybėms ir atributams suteikia energijos pavirsti darniais ir guviais įvaizdžiais, šalia *Mythographus III* ir Berchorijaus tekstų atrodo taip kaip ankstyvoji renesanso poezija šalia dviejų viduramžiškos prozos kūrinių. Kaip tyčia šiuose hegzametruose trigalvis gyvūnas, kurį aprašė Makrobijus, vėl įžengė į Vakarų literatūrą bei simboliką:

Greta dievo sėdi milžiniška, keista pabaisa,
Jos veidas su trejetu nasrų atgręžtas į jį
Meiliai. Dešinėn žvelgia
Šuva, o kairėn – godus vilkas,
Liūtas viduryje. O besiranganti gyvatė
Sujungia šias galvas: jos reiškia laiko tėkmę.[29]

Vis dėlto dievas, su kuriuo šiose eilėse siejamas Makrobijaus *triceps animans*, jau nebėra Serapis. Petrarca'ą galėjo sužavėti fantastinis žvėris, sulipdytas iš keturių laukinių padarų, bet gero būdo ir paklusnus, kupinas metafizinių reikšmių, tačiau be galo gyvas ir savarankiškas personažas, o ne paprastas kažko kito atributas; poetui nebereikėjo pabaisos šeimininko, atkeliavusio iš svetur. Petrarca, nenuilstamai skelbdamas savo protėvių romėnų pranašumą prieš graikus, o ką jau kalbėti apie barbarus, Serapį pakeitė klasikiniu Apolonu – šį poelgį galima dvigubai pateisinti, nes, pasak

[29] Petrarch, *Africa*, III, 156 ir t.:
Proximus imberbi specie crinitus Apollo...
At iuxta monstrum ignotum immensumque trifauci
Assidet ore sibi placidum blandumque tuenti.
Dextra canem, sed laeva lupum fert atra rapacem,
Parte leo media est, simul haec serpente reflexo
Iunguntur capita et fugientia tempora signant.

Makrobijaus, Serapis, kaip ir Apolonas, yra soliarinės prigimties dievybė; Apolonas irgi įsakinėjo trims laiko atmainoms ar formoms, kurias tariamai išreiškė trys gyvūnų galvos: jis buvo ne tik Saulės dievas, bet ir mūzų valdovas, regėtojų bei poetų globėjas, kurio dėka šie „žinojo visa, kas yra, kas bus ir kas buvo“.[30] Vadinasi, vėlesniuose literatūriniuose aprašymuose, o per juos ir knygų iliuminacijose bei graviūrose mūsų pabaisa atgaivinta remiantis Apolono, o ne Serapio, įvaizdžiu. Tačiau dėl lingvistinės dviprasmybės, būdingos pirminiam šaltiniui ir svarbiausiems jo interpretatoriams Makrobijui ir Petrarcai, susiklosto netikėta įvykių eiga. Abu autoriai rašo, kad trys gyvūnų galvas sujungia ar susieja apsivijęs žaltys (Makrobijus: *easque formas [...] draco conectit volumine suo*; Petrarca: *serpente reflexo / Iunguntur capita*). Vaizduotėje, dar žinančioje, kaip iš tikrųjų atrodo Serapis ir jo palydovas, šios frazės bematant sužadintų trigalvio keturkojo – ankstyvojo Kerbero, nešiojančio žaltį tarsi antkaklį, vaizdinį (32, 33 il.). Tačiau viduramžių skaitytojui jos galėjo reikšti dar ir tris galvas, išaugusias iš žalčio kūno, kitaip tariant, trigalvį roplį. Norėdamas išvengti šios dviprasmybės (ir, kaip dažnai atsitinka metant monetą, – pastatė ant „uodegos“, o iškrito „galva“*), pirmasis mitografas, įtraukęs Petrarca'os aprašymą, nusprendė, jog tai – roplio kūnas. „[Apolonui] po kojų, – rašo Petras Berchorijus (o sekdamas juo, ir anoniminis *Libellus de imaginibus deorum* autorius), – [...] pavaizduota klaiki pabaisa, kurios kūnas panėšėjo į žaltį (*corpus serpentinum*); ji turėjo tris galvas – šuns, vilko ir liūto, kurios, nors ir atskirtos viena nuo kitos, suėjo į vieną kūną su viena gyvatės uodega.[31]

[30] Homeras, *Iliada*, I, 70, kalbant apie Kalchą: ὁς ἤδη τὰ τ' ἔοντα, τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἔοντα....ἦν διὰ μαντοσύνην, τὴν οἱ πόρε Φοῖβος Ἀπολλών („visus daiktus, prabūtus ir būsimus, matė aiškiausiai [...] kaip jį Apolonas išmokė“). Dėl šių žodžių apie regėtoją ir poetą taikymo gydytojui žr. p. 165.

* Anglų kalboje žodžių pora „tails“ – „heads“ atitinkamai gali reikšti arba „uodegą“ – „galvą“, arba, kalbant apie monetas, „herbą“ – „skaičių“. Šiuo žodžių žaismu Panofsky's susieja vietoj herbo (angl. „galvos“) atsivertusį skaičių (angl. „uodegą“) su Kerbero galvomis, persodintomis uodeguotam ropliui.

[31] Berchorijaus tekstas (*Repertorium morale*, XV knyga) skyrium išspausdintas Thomaso Valeys (Thomas Wallensis) vardu knygoje *Metamorphosis Ovidiana mo-*

Šiuo roplišku pavidalu – keistesniu net už keturkojį originalą ir tokiu, kuris per gryną sutapimą pastarąjį pavertė vadinamuoju senoviniu „laiko žalčio“ atvaizdu[32] – mūsų pabaisa išnyra visur, kur tik penkioliktojo amžiaus dailininkams reikėjo pavaizduoti Apoloną pagal visas to meto normas, bet kartu patenkinantį aukštesnįjį intelektualų sluoksnį. Ją randame *Ovide moralisé* prozos puslapiuose[33] bei tokiuose veikaluose kaip *Libellus de imaginibus deorum* (35 il.)[34], Christine de Pisan *Epître d'Othéa*[35], *Chroniques du Hainaut*[36], *Echecs amoureux* komentaruose (36 il.)[37] ir galiausiai 1497 metų Franchino Gafurio *Practica Musicae* (38 il.)[38], kuriame *corpus serpentinum* nutįsta per visas aštuonias dangiškąsias sferas, nuo Apolono kojų iki pat tylios žemės.

„Klasikinei formai susijungus su klasikiniu siužetu ar tema“ činkvečento amžiuje šios gajos tradicijos kerai buvo nugalėti. Tik ant-

---

raliter [...] explanata, Paris, 1511 (1515 leid., t. 6), o Apolono aprašymas čia skamba taip: „Sub pedibus eius depictum erat monstrum pictum quoddam terrificum, cuius corpus erat serpentinum, triaque capita habebat, caninum, lupinum et leoninum. Que, quamvis inter se essent diversa, in corpus tamen unum cohibebant, et unam solam caudam serpentinam habebant.“ Alegorinis pabaisos aiškinimas paimtas iš Makrobijaus.

[32] Žr. 28 n., p. 159.

[33] Nors pilnas lotyniškasis Berchorijaus tekstas nebuvo iliustruotas, jo vertimai į prancūzų kalbą (1484 Briugėje Colard'o Mansiono leidimas ir 1493 Paryžiuje A. Vérard'o leidimas pavadinimu *Ovide métamorphose moralisée*) dažnai buvo puošiami paveikslėliais. Apoloną randame maždaug 1480 m. rankraštyje, Kopenhaga, Karališkoji biblioteka, MS. Thott 399, fol. 7 v. Prancūziškasis tekstas (Briugės leid., fol. 9 ir t., Paryžiaus leid., fol. 6 v.) iš esmės nesiskiria nuo lotyniškojo.

[34] *Libellus de imaginibus deorum* tekstas (nuo šiol žr. Seznec, op. cit., p. 170–179) skiriasi nuo Berchorijaus teksto daugiausia tuo, kad jame praleistas alegorinis aiškinimas. Jis išlikęs iliustruotame Vatikano bibliotekos rankraštyje, Cod. Reg. lat. 1290. Žr. H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis; Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter* (*Studien der Bibliothek Warburg*, IV, Leipzig–Berlin, 1926), p. 118. Mūsų 35-oji iliustracija (Liebeschütz, 26 pav.) atitinka Cod. Reg. lat. 1290, t. 1 v.

[35] Briuselis, Karališkoji biblioteka, MS. 9392, fol. 12 v.

[36] Ibid., MS. 9242, fol. 174 v.

[37] Paryžius, Nacionalinė biblioteka, MS. fr. 143, fol. 39.

[38] Nuo šiol žr. Seznec, op. cit., p. 140 ir t., bei A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Berlin–Leipzig, 1932, I, p. 412 ir t.

roje šešioliktojo amžiaus pusėje Giovanni Stradano, tikriausiai betarpiškai paveiktas kokio nors autentiško vėlyvosios antikos pavyzdžio, sugrąžina mūsų pabaisai jos autentišką šuns kūną[39], o jos šeimininkui – čia, tarp įvairių planetų, atliekančiam Saulės (*Sol*) vaidmenį – suteikė pirmykštį apolonišką grožį (42 il.). Reikia pridurti, kad šis apoloniškas Saulės dievas vaizduojamas pagal Michelangelo „Prisikėlusį Kristų“ iš Švč. Marijos bažnyčios Minervos aikštėje. Tais laikais, kai menininkai, anot Dürerio, išmoko suteikti Kristui, „gražiausiam iš žmonių“, Apolono pavidalą, ir Apolonas galėjo būti vaizduojamas kaip Kristus: Michelangelo amžininkų ir pasekėjų manymu, tarp Michelangelo ir antikos galima dėti lygybės ženklą.[40]

V

Kaip minėjome, 1419 metais buvo atrastas Horapolono veikalas *Hieroglyphica*. Šis atradimas ne tik sukėlė didžiulį susidomėjimą viskuo, kas egiptietiška ar neva egiptietiška, bet ir sukūrė – ar bent jau labai plačiai paskleidė – šešioliktajam ir septynioliktajam amžiui būdingą „emblemiškumo“ dvasią. Humanistų, jų globėjų ir bičiulių menininkų vaizduotę pavergė tam tikri simboliai, slypintys po tolimos antikos aureole ir pavirtę ideografine terminija, kurios nesaistė kalbiniai skirtumai, kurią buvo galima plėsti *ad libitum* ir kurią suprato tik tarptautinis elitas. Būtent Horapolono *Hieroglyphica* įtakos zonoje atsirado nesuskaičiuojama daugybė embleminių knygų (pirmoji buvo 1531 metais pasirodžiusi Andrea Alciati *Emblemata*), kurios tesiekė supainioti tai, kas paprasta, ir paslėpti tai, kas akivaizdu, tuo tarpu viduramžių vizualinė tradici-

[39] Kopenhagos *Ovide moralisé* rankraščio iliustruotojas, atvirkščiai, tikriausiai dėl paprasčiausio neapsižiūrėjimo autentišką Plutono Kerberą pavaizdavo su trimis skirtingomis gyvūnų galvomis, kurios iš tiesų priklauso tiktai Serapio pabaisai. Kita vertus, Izidorius Sevilietis, *Origines*, XI, 3, 33, perdėm šunišką pavidalą turinčiam Plutono Kerberui pritaikė Makrobijaus Serapio pabaisos alegorinę interpretaciją aiškindamas, jog Kerberas žymi „tres aetates, per quas mors hominem devorat, id est, infantiam, iuventutem et senectutem“.

[40] Žr. toliau, p. 288.

ja, atvirkščiai, siekė supaprastinti sudėtingus dalykus ir paaiškinti keblius.[41]

Toks simultaninis egiptomanijos ir emblemiškumo pakilimas sąlygojo vadinamąją ikonografinę Serapio pabaisos emancipaciją. Aistra viskam, kas egiptietiška, suardė jos nesenus ir ne visai teisėtus ryšius su Apolonu, o naujų „emblemų" – už kurių, regis, nesislėpė joks istorinis ar mitologinis personažas – paieškos neleido jai sugrįžti pas savo tikrąjį šeimininką. Kiek man žinoma, renesanso mene ši pabaisa vis dar ropliškų pavidalu pasirodo kartu su Serapiu tik Vincenzo Cartari *Imagini dei Dei degli Antichi* (pirmas leidimas 1571) iliustracijose (40 il.).[42] Visuose kituose paveiksluose, sukurtuose nuo penkioliktojo amžiaus pabaigos ligi pat septynioliktojo pabaigos, ji pateikiama kaip savarankiška ideograma arba hieroglifas – kol galiausiai aštuonioliktasis amžius ją užkonservuoja, jei galima taip sakyti, kaip įdomią, nors retkarčiais ir neteisingai suprastą archeologinę liekaną (32, 33 il.).[43]

Jau minėtoje 1499 metų *Hypnerotomachia Polyphili* Serapio pabaisa pasirodo ant vėliavos kaip „egiptietiškas" akcentas „Kupidono triumfe".[44] 1521 m. Holbeino metalo graviūroje, kurią taip

[41] Puikų embleminių iliustracijų apibūdinimą žr. W.S. Heckscher, „Renaissance Emblems: Observations Suggested by Some Emblem-Books in the Princeton University Library", *The Princeton University Library Chronicle*, XV, 1954, p. 55.

[42] Dėl Cartari *Imagini dei Dei degli Antichi* žr. Seznec, op. cit., p. 25 ir t. Mūsų 40 il. atitinka 1603 Paduvos leid. graviūrą, p. 69.

[43] Žr., pavyzdžiui, L. Begerus, *Lucernae veterum sepulchralis iconicae*, Berlin, 1702, II, 7 il. (čia 32 il.) arba A. Banier, *Erläuterung der Götterlehre*, į vokiečių kalbą vertė J.A. Schlegel, II, 1756, p. 184. Verta pažymėti, jog toks žinovas kaip B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, Paris, 1722 ir t., priedas, II, p. 165, XLVIII il. (čia 33 il.), nors ir teisingai klasifikuoja paminklą, tačiau visiškai užmiršta Makrobijaus tekstą ir, suklaidintas antropomorfiškos liūto ir beždžioniškos vilko išvaizdos, ne taip atpažįsta galvas: „Il n'est pas rare de voir Serapis avec Cerbere [...] on en [galvų] voit aussi trois ici. Mais une d'homme, une de chien, une de singe".

[44] Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Polyphili*, Venice, 1499, fol. y 1 ir y 2; tekste sakoma tik tai, kad „Kupidono triumfe" dalyvaujanti nimfa su didele pagarba neša „egiptiečių garbinamo Serapio paauksuotą atvaizdą", tačiau gyvatė ir gyvūnų galvos čia aprašomos be jokių platesnių paaiškinimų. Medžio raižinio, paimto iš fol. y 1, kopiją, regis, nesusijusią su tekstu, randame Milano Ambraziejaus bibliotekos rankraštyje, Cod. Ambros. C 20 inf., fol. 32.

pat jau anksčiau minėjome, milžiniška ranka laiko iškėlusi šią fantastinę būtybę virš nuostabaus gamtovaizdžio (39 il.), tiesiogiai iliustruojant mintį, kad praeitis, dabartis ir ateitis „yra Dievo rankose“.[45] Giovanni Zacchi medalis dožo Andrea Gritti garbei, pažymėtas 1536 metų data, simbolizuoja gamtos ir kosmoso laiką, valdantį visatos judėjimą, kur, regis, viešpatauja Fortūna, bet iš tikrųjų, kaip sužinome iš moto (DEI OPTIMI MAXIMI OPE), jį valdo visų daiktų Kūrėjas (37 il.).[46] Emblemineje ir „ikonologinėje“ literatūroje ji galiausiai tapo tuo, kuo buvo Titiano „Alegorijoje“: mokslingu „Išmintingumo“ simboliu.

Pierio Valeriano 1556 metų *Hieroglyphica* – traktatas, paremtas Horapolono tekstu, tačiau papildytas daugybe senoviškų bei naujoviškų priedų – Serapio pabaisą mini dusyk: pirmą kartą skyriuje „Sol“, kuriame *in extenso* cituojama visa Makrobijaus ištrauka, o Saulės dievas vaizduojamas, jei galima taip pasakyti, kaip ultraegiptietiškas personažas, nuogas, su trimis gyvūnų galvomis ant pečių[47]; antrą kartą – skyriuje „Prudentia“. Čia Pierio aiškina, jog išmintingumas „ne tik gilinasi į dabartį, bet ir apmąsto praeitį bei ateitį, tyrinėdamas ją tarsi veidrodyje, panašiai kaip gydytojas, kuris, anot Hipokrato, žino visa, kas yra, buvo ir bus“; šios trys laiko atmainos ar formos, priduria jis, yra *hieroglyphice*, vaizduojamas kaip „trigalvis“ (*tricipitium*), prie vilko ir liūto galvų priderinantis dar ir šuns galvą.[48]

Po kokių trisdešimties ar keturiasdešimties metų šį „trigalvį“ – šįsyk tai grupė galvų, visiškai atskirtų nuo žalčio, šuns arba žmogaus kūno – matome jau įdiegtą kaip savarankišką simbolį, paklūstantį tiek poetinei (emocinei), tiek racionalistinei (moralinei) interpretacijai, nelygu kas pabrėžta – „laikas“ ar „išmintingumas“.

[45] Holbeino metalo raižinys panaudotas kaip Johanno Ecko veikalo *De primatu Petri libri tres*, Paris, 1521 frontispisas.

[46] Žr. G. Habich, *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, Stuttgart, 1922, LXXV il., 5.

[47] Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, Frankfurto 1678 leid., p. 384.

[48] Ibid., p. 192.

Giordano Bruno vaizduotėje, kurioje nuolatos kirbėjo metafizinės ir emocinės begalinio erdvėlaikio prasmės, „iš senovės Egipto atkeliavusi trigalvė figūra" virto siaubingu regėjimu, o atskiros jos dalys, tolydžio įgaudamos grėsmingus pavidalus, laiką pateikė kaip bergždžią pakartotinių atgailavimų, didžių kentėjimų ir netikrų lūkesčių tęsinį. Jo 1585 metų veikale *Apie herojiškąjį entuziazmą – Eroici Furori* (antra knyga, pirmas skyrius) protingasis filosofas Cesarino ir „apsvaigęs įsimylėjėlis" Maricondo diskutuoja apie ciklišką laiko prigimtį. Cesarino aiškina, kad kaip kasmet žiemą keičia vasara, taip ir istorijoje nuosmukio ir vargo tarpsniai – tokie kaip dabar – užleidžia vietą dvasios ir proto atgimimui. Maricondo atsako, kad, nors jis ir pripažįstąs tvarkingą žmogaus gyvenimo, gamtos ir istorijos tarpsnių kaitą, vis dėlto negalįs pritarti savo pašnekovo optimistiškam požiūriui į ją: jo manymu, dabartis visuomet yra blogesnė už praeitį, be to, ir vieną, ir kitą padeda ištverti tik tikėjimas ateitimi, kurios iš esmės niekada nesulauki. Šitai, toliau dėsto jis, gerai išreiškia egiptietiška figūra, kur „ant vieno biusto [!] uždėtos trys galvos, viena – nusigręžusio vilko, kita – iš priekio matomo liūto, trečia – pirmyn žiūrinčio šuns", šitaip, regis, norima parodyti, jog praeitis kamuoja sielą atsiminimais, dabartis dar labiau kankina sielą nūdiena, o ateitis sielai žada geresnius laikus, bet nesilaiko duotojo žodžio. Savo kalbą jis baigia *sonetto codato* („sonetu su uodega"), kuriame išliejamas širdgėlos *crescendo* ir permainingomis metaforomis aprašoma sielos būsena, kuriai „trys laiko atmainos" nereiškia nieko kita, kaip tik įvairias kentėjimo ir nusivylimo formas:

Vilkas, liūtas ir šuo pasirodo
Apyaušriu, vidurdienį ir vakarėjant:
Tai, kas praėjo, išliko ir dar bus,
Tai, ką turėjau, dabar turiu ar dar turėsiu.

Už tai, ką padariau, darau ir dar padarysiu
Praeityje, dabar ir ateityje.
Jaučiu tik apgailestavimą, skausmą ir tikiu
Tik praradimais, kančiomis ir apgaule.

Praeities patirtis, dabarties vaisiai, ateities viltys
Mane tik gąsdina, žeidžia mane ir gali nuraminti
Tik kartėliu, pagieža ir saldžiais pažadais.
Amžius, kurį pragyvenau, gyvenu ir dar gyvensiu
Verčia drebėti, purto ir paremia
Nebūtyje, dabartyje, menkystėje.

Pakaks, pernelyg, per daug
„Buvo“, „yra“ ir „bus“ mane privargino
Baime, kančiomis ir viltimi.[49]

Kitą, ne tokį poetišką, bet optimistiškesnį *tricipitium* aspektą atskleidžia ikonografijos *summa*, besiremianti klasikiniais, viduramžių bei savo meto šaltiniais ir pelnytai vadinama „septynioliktojo ir aštuonioliktojo amžių alegorijos raktu“[50], kuriuo naudojosi tokie garsūs dailininkai ir poetai kaip Bernini, Poussinas, Vermeeras ir Miltonas: tai Cesare Ripa'os *Iconologia*, pirmą kartą išspausdinta 1593 metais, vėliau susilaukusi daugelio pakartotinių leidimų bei vertimų į keturias kalbas. Žinodamas, kad išmintingumo

[49] Giordano Bruno, *Opere italiane*, sud. G. Gentile, Bari, II, 1908, p. 401 ir t.:
Un alan, un leon, un can appare
All'auror, al dì chiaro, al vespr' oscuro.
Quel che spesi, ritegno, e mi procuro,
Per quanto mi si diè, si dà, puo dare.

Per quel che feci, faccio ed ho da fare,
Al passato, al presente ed al futuro
Mi pento, mi tormento, m'assicuro,
Nel perso, nel soffrir, nell'aspettare.

Con l'agro, con l'amaro, con il dolce
L'esperienza, i frutti, la speranza
Mi minacciò, m'affligono, mi molce.
L'età che vissi, che vivo, ch'avanza,
Mi fa tremante, mi scuote, mi folce,
In absenza, presenza e lontananza.

Assai, troppo, a bastanza
Quel di gia, quel di ora, quel d'appresso
M'hanno in timor, martir e spene messo.

[50] Dėl Cesare Ripa'os ypač plg. E. Mâle, „La Clef des allegories peintes et sculptées au 17e et au 18e siècles“, *Revue des Deux Mondes*, 7-oji ser., XXXIX, 1927, p. 106 ir t., 375 ir t.; E. Mandowsky, *Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa*, Diss., Hamburg, 1934.

idėja kaip atminties, protingumo ir apdairumo derinys kilusi iš pseudoplatoniško „išmintingo patarimo“ (συμβουλία) apibrėžimo[51], mokytasis Ripa priskaito Pierio Valeriano „trigalvį“ prie daugelio *Buono Consiglio* – „Gerojo patarimo“ atributų (41 il.).

„Gerasis patarimas“ vaizduojamas kaip senis (mat „amžius suteikia apdairumo“); dešinėje rankoje jis laiko knygą, ant kurios tupi pelėda (abu šie dalykai – įprasti išminties atributai); jam po kojom – lokys (pykčio simbolis) ir delfinas (skubotumo simbolis); jam ant kaklo kabo grandinė su širdimi („hieroglifine egiptiečių kalba“ tai reiškia, kad geras patarimas kyla iš širdies).[52] Kairėje rankoje jis nešasi „tris galvas – šuns galva pasukta į dešinę, vilko – į kairę ir liūto viduryje, – išaugančias iš vieno kaklo“. Ši triada, pasak Ripa'os, žymi „kertines laiko fazes – praeitį, dabartį ir ateitį“; taigi, „anot Pierio Valeriano“, ji yra *simbolo della Prudenza*; o išmintingumas yra ne tik, „pasak šv. Bernardo“, gero patarimo sąlyga, bet ir, „pasak Aristotelio“, išmintingo ir laimingo gyvenimo pagrindas: „be mokytumo, kurį simbolizuoja ant knygos tupinti pelėda, geram patarimui reikalingas dar ir išmintingumas (*prudentia*), kurį įkūnija minėtosios trys galvos“.[53]

Vadinasi, pradedant Pierio Valeriano, „Serapio pabaisa *en buste*“ (tokia galėtų būti jos santrumpa) tapo nauju „hieroglifu“, visų ankstesnių „trilypio išmintingumo“ atvaizdų pakaitalu. Ir kai Amsterdamo piliečiai pastatė savo *Stad-Huys*, šią nuostabiausią iš visų rotušių, šiandien išdidžiai atliekančią karališkųjų rūmų vaidmenį, didis skulptorius Artusas Quellinusas papuošė jos posėdžių salę kerinčiu frizu, kuriame visi Ripa'os *Buono Consiglio* atributai, taip pat ir „trigalvis“, įkomponuoti kaip savarankiški motyvai, atskirti nuo žmogaus figūros ir dinamiškai tarpusavyje sujungti pagal vienijantį nuostabaus akanto *rinceau* ir judrių *putti* figūrėlių ritmą

[51] Plg. n. 11, p. 155.

[52] Regis, tai nuoroda į Horapoloną (Horapollo, *Hieroglyphica*, II, 4): „Ant kaklo kabanti žmogaus širdis reiškia gero žmogaus burną.“

[53] „... al consiglio, oltre la sapienza figurata con la civetta sopra il libro, e necessaria la prudenza figurata con le tre teste sopradette.“

(43 il.). Šio *tricipitium* vilko galva, šįsyk išauganti iš vešlaus akanto augalo, loja atsakydama į didingo sfinkso klausimą – šios vienintelės detalės Ripa nenumatė, tačiau ji puikiai atitinka „egiptietišką“ ansamblio dvasią.[54] *Putti* jodo delfiną, mojuodami vėzdais laiko lokį už nosies žiedo, rodo širdį ant grandinės. Tik viena pelėda laikosi nuošaliai su savo knyga ir orumu – kaip humoristinis teorinės „išminties“, priešingos praktiškai „išminčiai“, įvaizdis.

VI

Šis ilgas nukrypimas padėjo išsiaiškinti Titiano „Alegorijos“ pirmtakus. Titianas, kaip ir Giordano Bruno, su egiptietiškuoju *tricipitium*, regis, susipažino per Pierio Valeriano, kurio *Hieroglyphica*, kaip prisimename, išleista 1556 metais; tačiau, kitaip negu Giordano Bruno, jis liko ištikimas Pierio būdingai racionaliai ir moralistinei šio simbolio interpretacijai.

Ikonografiniu požiūriu Howardo kolekcijai priklausęs paveikslas yra ne kas kita kaip senoviškas Išmintingumo įvaizdis, perteiktas trimis skirtingo amžiaus žmonių galvomis (29, 31 il.), uždėtas ant naujoviško „Serapio pabaisos *en buste*“ pavidalo Išmintingumo atvaizdo. Tačiau pats šis sugretinimas, kurio niekuomet netaikė joks kitas dailininkas, yra problemiškas. Kas galėjo paskatinti didžiausią iš visų tapytojų sujungti du nevienarūšius motyvus, akivaizdžiai reiškiančius tą patį dalyką, ir taip komplikuoti, regis, ir taip jau ne paprastą jų suvokimą. Galima pamanyti, kad jis ne tik atiduoda duoklę trumpalaikei egiptietiškos emblematikos madai, bet ir pasineria į scholastiką arba, dar blogiau, pradeda tuščiažodžiauti. Kitaip tariant, ko siekė Titianas tapydamas šį paveikslą?

Jo atradėjas, suglumintas to paties klausimo, iškėlė prielaidą, kad paveikslas galėjęs būti *timpano*, tai yra dekoruotas paviršius,

[54] Jacob van Campen, *Afbeelding van't Stad-Huys van Amsterdam*, 1664–1668, Q il. Čia spausdinamas aiškinimas su Ripa sutampa visais atžvilgiais, išskyrus tai, kad širdis ant grandinės nebeinterpretuojama kaip nuoroda į išmintingąjį patarimą, kylantį iš geros širdies, ji aiškinama taip pat, kaip ir sutramdyti gyvūnai, reiškiantys pyktį ir skubotumą: „het Haert moet gekeetent syn“ („širdį [t.y. subjektyvų jausmą] būtina pažaboti“).

apsaugantis kitą paveikslą.[55] Vis dėlto sunku įsivaizduoti, koks turėjo būti tas kitas paveikslas. Jis negalėjo vaizduoti religinės temos, nes Howardo paveikslo siužetas pasaulietinis. Jis negalėjo vaizduoti mitologinės temos, nes Howardo paveikslo orientyras – moralistinė maksima. Jis negalėjo būti ir portretas, nes Howardo paveikslas – tiksliau, pagrindinė jo dalis – jau ir taip grupė portretų.

Tačiau šitai ir gali atsakyti į mūsų klausimą. Nekyla abejonių (nors aš pats tai suvokiau visai neseniai), kad vanagiškas senio profilis, įkūnijantis praeitį, yra paties Titiano profilis. Tą patį veidą matome neužmirštamame Prado muziejaus autoportrete (44 il.), kuris priskiriamas tam pačiam laikotarpiui kaip ir Howardo paveikslas, tai yra septintojo dešimtmečio pabaigai, kai Titianas jau buvo perkopęs devintą dešimtį arba, jei šiuolaikiniai skeptikai neklysta, sulaukęs beveik aštuoniasdešimties metų.[56] Tai laikotarpis, kai senasis meistras ir patriarchas pajuto, kad išaušo metas pasirūpinti savo gentimi. Per daug nerizikuosime tardami, kad jo „Išmintingumo alegorija“ – šiam tikslui labai tinkamas siužetas – sukurta teisinių ir finansinių veiksmų, kurių imtasi šia proga, atminimui; ir jeigu mums bus leista romantiškai paspėlioti, galėtume net įsivaizduoti, jog paveikslas slėpė nedidelę spintelę (*repositiglio*) sienoje, kur būdavo saugomi svarbūs dokumentai bei kitos vertybės.

Su atkaklumu, ypač erzinusiu jautresnius aplinkinius, senis Titianas kaupė pinigus iš visur, iš kur tik galėjo, ir galiausiai, 1569 metais, įtikino Venecijos valdžią pervesti jo *senseria* – maklerio patentą, jam suteiktą daugiau negu prieš penkiasdešimt metų ir garantavusį kasmetinę šimto dukatų stipendiją bei nemenkas mokesčių lengvatas, – jo atsidavusiam sūnui Orazio, kuris – visiškai

[55] Von Hadeln, op. cit.

[56] Dėl nesibaigiančios diskusijos apie Titiano gimimo datą žr. Hetzerio argumentuotą straipsnį – Thieme-Becker, op. cit., XXXIV, p. 158 ir t., ir (ginantį ankstesniąją datą) F.J. Mather, Jr., „When Was Titian Born?“ *Art Bulletin*, XX, 1938, p. 13 ir t.

priešingai negu jo palaidūnas vyresnysis brolis Pomponio – buvo ištikimas tėvo padėjėjas visą jo gyvenimą ir net mirties valandą. Šitaip Orazio Vecelli, tuo metu maždaug keturiasdešimt penkerių metų amžiaus, 1569 metais buvo oficialiai paskelbtas „paveldėtoju“ – Titiano „praeities“ „dabartimi“. Jau vien tai leidžia spėti, kad būtent jo veidas – „stipresnis ir ryžtingesnis“, kaip dabarties santykį su praeitimi ir ateitimi apibūdino Makrobijus, tikroviškesnis savo spalvų gaivumu ir pabrėžtu modeliavimu, kaip šią frazę interpretavo didysis tapytojas – matyti Howardo paveikslo centre: vizualinį šio spėjimo patvirtinimą randame Pitti rūmų Florencijoje „Mater Misericordiae“ paveiksle, viename vėlyviausių Titiano dirbtuvės kūrinių, kuriame šalia paties meistro atvaizdo matome nutapytą tą patį asmenį, kokiais penkeriais metais vyresnį, tačiau neabejotinai turintį tuos pačius bruožus (45 il.).[57]

Jei paties Titiano veidas reiškia praeitį, o jo sūnaus Ozario – dabartį, galima tikėtis, jog trečiasis, jaunatviškas veidas, reiškiantis ateitį, yra jo vaikaičio. Deja, tuo metu Titianas neturėjo vaikaičio. Tačiau jis priėmė į savo namus ir rūpestingai mokė savo amato tolimą giminaitį, „kurį nepaprastai mylėjo“[58]: tai Marco Vecelli, gimęs 1545 metais, vadinasi, Titianui tapant „Išmintingumo alegoriją“ turėjęs apie dvidešimt metų. Mano manymu, ne kieno kito, o šio „įsūnyto“ vaikaičio (galimas dalykas, kad jo portre-

[57] Dėl „Mater Misericordiae“ iš *Palazzo Pitti* žr. E. Tietze-Conrat, „Titian's Workshop in His Late Years“, *Art Bulletin*, XXVIII, 1946, p. 76 ir t., 8 pav. Ponia Tietze, paveikslą (užsakyta 1573) laikydama autentišku kūriniu, atliktu kartu su padėjėjais, pirmojo plano senio portrete teisingai atpažino patį Titianą, tačiau šalia esantį vidutinio amžiaus vyrą juoda barzda buvo linkusi tapatinti su jo broliu Francesco, o ne su jo sūnumi Orazio. Kadangi Francesco mirė 1560 (1527 jis metė tapybą ir visą likusį laiką Kadorėje prekiavo mediena), kadangi mes nežinome, kaip jis atrodė, ir kadangi nagrinėjamo personažo veidas akivaizdžiai toks pat, kaip ir centrinės Howardo kolekcijos paveikslo galvos, regis, nėra svarių priežasčių manyti, kad antras pagal ryškumą „Mater Misericordiae“ paveiksle yra velionis brolis iš *paterfamilias*, o ne jo gyvas sūnus ir paveldėtojas. Šį faktą p. Tietze kilniaširdiškai pripažino *in litteris*.

[58] Žr. C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte*, Venice, 1648 (sud. D. von Hadeln, Berlin, 1914–1924, II, p. 145).

tas taip pat įtrauktas į „Mater Misericordiae")[59] išvaizdus profilis užbaigia tris Vecelli kartas. Šiaip ar taip, jaunuolio veidas, kaip ir senio, ne toks tuklus kaip vyriškio centre. Ateitis, kaip ir praeitis, ne tokia „tikroviška", kokia yra dabartis. Kita vertus, jo kontūrai ištirpę šviesoje, o ne užtemdyti šešėlio.

Išties Titiano paveikslą, jungiantį tris gyvūnų galvas, kurias ką tik priskyrėme išmintingumo idėjai, su paties autoriaus, jo tikrojo įpėdinio ir numanomo įpėdinio portretais – šių laikų žiūrovas gali atmesti kaip „painią alegoriją". Ir vis dėlto ji tebėra jaudinantis žmogaus dokumentas, atskleidžiantis galingo karaliaus išdidų ir šaltakraujišką pasitraukimą iš sosto, – antrojo Ezekijo, kuriam buvo prisakyta „sutvarkyti savo namus" ir kuriam vėliau Viešpats tarė: „Aš pridėsiu prie tavo dienų". Vargu ar šis žmogaus dokumentas būtų iki galo atskleidęs savo grožį ir atsiradimo aplinkybes atitinkantį stilių, jeigu nebūtume turėję kantrybės iššifruoti painią jo kalbą. Dailės kūrinyje „formos" nevalia atskirti nuo „turinio": spalvų ir linijų, šviesos ir šešėlių, tūrių ir plokštumų išdėstymas, kad ir koks mielas akiai, kartu privalo būti suprastas kaip visuma, turinti daugiau-negu-regimą reikšmę.

[59] Turiu omenyje šarvuotą jaunuolį, klūpantį tiesiai už Orazio Vecelli. Jo bruožai gana panašūs į jaunatvišką Howardo paveikslo veidą, išskyrus tai, kad jį puošia ūsai (kuriuos Marco Vecelli galėjo paprasčiausiai užsiauginti apie 1569–1574); taip pat ir šarvai nebūtinai prieštarauja Marco tapatybei, nes pagal ikonografinę tradiciją grupėse, sudarančiose tam tikrą krikščioniškos bendruomenės dalį, privalėjo būti tiek kariškių, tiek civilių (plg. vadinamuosius „Visų Šventųjų paveikslus" ir Rožinio brolijos atvaizdus). Tačiau trečiąjį šeimos portreto narį iš „Mater Misericordiae" tapatindamas su Marco Vecelli, aš jau nebe toks tikras, koks buvau antrąjį tapatindamas su Orazio.

5

Pirmasis Giorgio Vasari *Libro* puslapis

Esė apie itališkojo renesanso požiūrį į gotikinį stilių. Bei ekskursas apie du Domenico Beccafumi fasadų projektus

I

Paryžiaus *École des Beaux-Arts* bibliotekoje yra eskizų lakštas, atliktas plunksna ir tušu, kurio abiejose pusėse vaizduojama daug smulkių figūrų ir scenų. Kataloge jis pažymėtas – bent jau buvo pažymėtas tuomet, kai šis straipsnis pasirodė pirmą kartą – kaip „Cimabue“ (46, 47 il.).[1] Tačiau hagiografinis eskizų turinys sukėlė gana prieštaringas diskusijas dėl autorystės[2], nėra lengva apibūdinti ir jų stilių.

Be subtilios ir švelnios technikos, pirmiausia žiūrovą nustebina aiškiai klasikinis stilius, iškart primenantis ketvirtojo ir penktojo amžių po Kr. kompozicijas. Dažnai pasikartojantys paraleliniai judesiai, tokie vėlyvosios antikos architektūriniai motyvai kaip kla-

[1] Katalogo nr. 34777; popierius be vandenženklių. Eskizų lakšto matmenys: apie 19,6 x 28 cm; rėmo – apie 34 x 53,5 cm. Rėmas kiek apipjautas, o jį sutvirtinančios juostelės atnaujintos. Piešinys paimtas iš W. Young Ottley kolekcijos ir aptartas jo veikale *Italian School of Design*, London, 1823, p. 7, nr. 5, ten pat reprodukuotas ir dešinysis atvartas *recto* be rėmo. Nuo tada, regis, juo nebesidomėta.

[2] Netgi garbusis Bolandininkų draugijos bibliotekininkas Hippolyte Delehaye, maloniai sutikęs apžiūrėti piešinį ir parodyti jį kitiems ekspertams, nepateikė galutinių išvadų. Kol neradome geresnės interpretacijos, neatmestina galimybė, jog dešiniajame atvarte (*recto*) vaizduojamos scenos herojus yra šv. Potitas (*Acta Sanctorum*, Jan. 1, p. 753 ir t., ypač p. 762). [Būtent šiuo jaunu kankiniu savo „Šventųjų gyvenimų“ ciklą pradėjo – ir baigė – pats Leone Battista Alberti (plg. G.A. Guarino, „Leon Battista Alberti's ‚Vita S. Potiti‘“, *Renaissance News*, VIII, 1955, p. 86 ir t.).]

sikinis amfiteatras dešiniojo atvarto (*recto*) apačioje (46 il.) – nors tai ir nesiderina su aukščiau esančiu neabejotinai gotikiniu tabernakuliu, taip pat nuogų figūrų modeliavimas ir proporcijos, kareivių *contrapposto* judesiai, ginklų formos – visa tai primena tokius kūrinius, išsaugotus kopijų pavidalu, kaip Šv. Pauliaus Be Sienų[3] bažnyčios sienų tapyba ir ypač „Džošua Roulas".

Tačiau visi šie klasikiniai motyvai, apskritai paėmus, stilizuoti „ankstyvojo trečento" dvasia. Morfologiniu požiūriu mūsų piešinio stilius ne toks pompastiškas ir monumentalus kaip Giotto, bet ir ne toks lengvas ir lyriškas kaip Duccio – šis stilius artimiausias „Romos mokyklai", kurios įtaka per Pietro Cavallini išplito Neapolyje, Asyžiuje ir Toskanoje. Kad įsitikintume šiais stilistiniais pokyčiais, mums tereikia palyginti išsigandusio, atbulom besitraukiančio vyro drapiruotę ir pėdą (47 il., viršuje centre), sutūpusių stovyklaujančių kareivių povyzas (ten pat, apačioje, kairėje) ar teismo tarnautojų grupes amfiteatro scenose (46 il.) su, tarkim, analogiškais Švč. Marijos Karalienės (Santa Maria di Donnaregina) bažnyčioje esančių Cavallini paveikslų motyvais arba su daug ginčų sukėlusiomis Velluti koplyčios freskomis Šv. Kryžiaus (Sta Croce) bažnyčioje.[4]

Kaip paaiškinti šią neįprastą vėlyvosios antikos ir ankstyvojo trečento elementų jungtį? Paryžiaus eskizų lakštą – traktuojant jį kaip iš esmės tiksliai atkurtą ankstyvosios krikščionybės paveikslų ciklą arba kaip keletą originalių piešinių, paremtų vėlyvosios antikos pavyzdžiais[5] – lengviausia būtų priskirti jei ne pačiam Cima-

[3] J. Garber, *Die Wirkung der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Paulsbasiliken in Rom*, Berlin, 1918. Ypač palyginkite Jokūbą, keliantį akmenį, Garberio kn. 9 pav. ir Juozapą Garberio kn. 12 pav. su kankintoju mūsų 46 il., viršutinėje kairiojoje dalyje; arba vyrą su trumpu sijonu Garberio kn. 15 pav. su šventojo draugu mūsų 46 il., viršutinėje centrinėje dalyje.

[4] Dėl freskų žr. A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, V, p. 217 ir t.; R. van Marle, *Development of the Italian Schools of Painting*, The Hague, 1923–1936, I, p. 476 ir t. Van Marle „Kovą su slibinu" priskiria Cimabue mokyklai, o „Monte Gargano stebuklą" – nežinomam tapytojui, kurio mokytojai buvo tiek Cimabue, tiek Giotto.

[5] Šią nuomonę asmeniškai išsakė profesoriai W. Köhleris ir H. Beenkenas, o pastarasis dar ir atkreipė mano dėmesį į Velluti koplyčios freskas.

bue, tai bent vienam jo amžininkų. Tiesą sakant, mes žinome, jog tryliktojo amžiaus pradžioje tiesiogiai perimti ankstyvosios krikščionybės prototipai trečento stiliaus formavimuisi buvo ne mažiau svarbūs negu „bizantinė banga", nusiritusi per Vakarus maždaug šimtmečiu anksčiau, – *maniera greca* atsiradimui Italijoje ir gotikos stiliui Šiaurėje.

Žinoma, manant, kad tai tiesioginė ketvirtojo ar penktojo amžiaus tapybos kopija, tektų pripažinti, jog ankstyvosios krikščionybės dailėje būta kankinystės ciklų, o tokios prielaidos, mūsų žiniomis, negalima dokumentiškai pagrįsti. Tuo tarpu manant, jog tai originalus projektas, liktų neaišku, kodėl tokia padrika visuma ir kodėl toks netaisyklingas gotikinis tabernakulis. Abiem šioms prielaidoms prieštarauja Paryžiaus eskizų piešimo technika, priešingai nei morfologija, neatitinkanti tokios ankstyvos datos kaip 1300 metai. Šiuos eskizus galima palyginti nebent su kontūriniais piešiniais, kuriuos randame, pavyzdžiui, Milano *Historia Troiana* saugyklose (Ambraziejaus biblioteka, Cod. H. 86, priedas), arba su visiškai išbaigtais „iliuziniais" Pisanello-Ghiberti laikotarpio *Handzeichnungen*: kitaip tariant, juos dera priskirti dailininkui, dirbusiam apie 1400 metus ir kopijavusiam paveikslų ciklą, sukurtą prieš kokį šimtmetį, o ne Cimabue ar kuriam kitam dailininkui, dirbusiam apie 1300 metus ir tada asmeniškai dalyvavusiam „ankstyvajame krikščioniškajame renesanse". Vargu ar kada nors galėsime nustatyti, koks tai buvo ciklas: tačiau jau dabar galime teigti, kad Paryžiaus eskizų kaip vėliau atliktų tokio ciklo kopijų samprata labiausiai atitinka kompozicinius ir techninius jų savitumus.

Interpretuojant būtent taip, šis eskizų lakštas stilistiniu požiūriu taptų nebe toks įdomus, kaip tuo atveju, jeigu jį laikytume originaliu ankstyvojo trečento meno dokumentu. Tačiau istoriniu požiūriu jo svarba išauga. Prieš pat 1400 metus Filippo Villani parašė garsiąsias eilutes, norėdamas pagerbti Cimabue (kuris ligi tol buvęs tik „žymus"), kaip naujo visuotinės meno evoliucijos tarpsnio pradininką:

Johanneso, pravarde Cimabue, meistriškumas ir genialumas pirmą kartą grąžino tikroviškumą antika sekančiai dailei, lengvabūdiškai nukrypusiai nuo tikrovės dėl pasileidusių ir savavališkų tapytojų neišmanymo.[6]

Jeigu nesuklydome Paryžiaus eskizus priskirdami Villani gyvenamajam laikui, tuomet juos galima suvokti kaip vizualinę šiose eilutėse išdėstyto istorijos supratimo paralelę; kaip įrodymą, kad „meninio atgimimo" idėja, atsiradusi nuo Cimabue laikų, nebuvo tik „grynai literatūrinė išmonė", nes šią idėją grindė ar bent jau lydėjo betarpiška meninė patirtis. Tai, kad dailininkas, darbavęsis apie 1400 metus, mėgino kopijuoti paveikslų ciklą, kurį sukūrė jei ne pats Cimabue, tai bent vienas iš jo amžininkų, parodo, jog ne tik ideologiškai mąstantys humanistai, bet ir intuityviai pagaulūs menininkai ėmė pripažinti, kad jų pačių veikla remiasi ankstyvojo trečento laimėjimais ir kad šio laikotarpio kūriniai juos domina būtent „kaip dailininkus".[7] Kitas didžiulis žingsnis buvo Masaccio grįžimas prie Giotto.

II

Vis dėlto tradicinėje Paryžiaus eskizų identifikacijoje (atribucijoje) slypi tiesos grūdas, tačiau vargu ar galima, neturint jokių patikimų įrodymų, sieti juos su Cimabue vardu. Tačiau tokiu įrodymu tampa rėmas. Jį sudaro keturi standaus gelsvo popieriaus lakštai, sudėti draugėn taip, kad matytųsi abi piešinio pusės, ir dekoruoti plunksna tamsiai rudu tušu. Šis rėmas net dukart patvirtina, kad

[6] Filippo Villani, *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*: „Primus Johannis, cui cognomento Cimabue nomen fuit, antiquatam picturam et a nature similitudine pictorum inscicia pueriliter discrepantem cepit ad nature similitudinem quasi lasciuam et vagantem longius arte et ingenio reuocare." Žr. J. von Schlosser, „Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten; Prolegomena zu einer künftigen Ausgabe", *Jahrbuch der K. K. Zentralkommission*, IV, 1910, ypač p. 127 ir t., 163 ir t.; taip pat E. Benkard, *Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue*, Munich, 1917, p. 42 ir t. Jo veikale *Präludien*, Berlin, 1927, p. 248 ir t., cituojama pravarti ištrauka iš Schlosserio straipsnio.

[7] Tikriausiai panašią situaciją atskleidžia Albertinoje saugomas piešinys, reprodukuotas: J. Meder, *Die Handzeichnung*, Vienna, 1919, 266 pav., ir anksčiau priskirtas Ambrogio Lorenzetti. Kaip ir mūsiškis eskizų lakštas, jis turbūt sukurtas prieš pat 1400 metus ir pagal kokį ankstesnį pavyzdį. Taip pat plg. gerai žinomas kvatročento laikotarpiu atliktas neišlikusios Giotto tapybos „Navicella" kopijas.

piešinių autorius Cimabue: kairiajame atvarte (*verso*) ranka įrašyta inskripcija GIOVAÑI CIMABVE PITTOR̄ FIORĒ, o dešiniajame atvarte (*recto*) ant kartušo, kuriame įrašyti tie patys žodžiai (tik be abreviatūrų), užklijuotas ksilografinis portretas.[8]

Meno istorikui nereikia nė sakyti, kad šis medžio raižinys atspaustas nuo vienos spausdinimo formų, pagamintų Giorgio Vasari *Žymiausių tapytojų, skulptorių ir architektų gyvenimų* antrajam leidimui. Akimirksniu kyla mintis, kad „Cimabue" piešinys priklausė paties Vasari rinkiniui, ir būtent Vasari jam būdingu papratimu piešinį papildė ranka nupieštais rėmais.[9] Šią prielaidą galima įrodyti. Pirma, portretinė graviūra – kurią čia įkomponuoti buvo planuota iš anksto, kadangi rėmo piešinyje palikta jai vietos, – be abejonės, išpjauta iš jau išspausdintos *Gyvenimų* knygos, kaip rodo tuščias *verso* – iš bandomojo atspaudo, kokius Vasari naudojo daugeliu panašių atvejų (plg. reprodukuotą 48 il. rėmą, į kurį įdėtas umbro-florentietiškas piešinys, Vasari priskirtas „Vittore Scarpaccia" todėl, kad jis galbūt jam priminė „gyvai perspektyvoje pavaizduotas nuogas figūras" iš Carpaccio *Dešimties tūkstančių kankinių*).[10] Antra, pats Vasari patvirtina, kad jis turėjo eskizų lakštą, kurio autoriumi manė esant Cimabue, ir todėl juo pradėjo savo garsųjį piešinių albumą (*Libro*)[11] – eskizų lakštą, kuriame pavaizduota „daug miniatiūrinių vaizdelių":

Man belieka paminėti Cimabue piešinį, esantį pradžioje mūsų knygos, į kurią sudėjau visų piešėjų nuo jo iki mūsų dienų piešinius; čia regimi

[8] Taip pat reprodukuotos: Karl Frey, *Le Vite... di M. Giorgio Vasari*, Munich, I, 1, 1911, p. 388 (toliau vartojama santrumpa „*Frey*").

[9] Tatai pastebėjo jau Ottley, tačiau jis nereprodukavo rėmų.

[10] *Vasari Society*, ser. II, d. VIII, nr. 1. Šįsyk bandomojo atspaudo naudojimą dar lengviau užčiuopti, nes išspausdintame leidinyje randame jau kitą kartušą (t. II, p. 517; portretiniams medžio raižiniams Vasari turėjo paruošęs tik penkis kartušus, skirtus daugkartiniam naudojimui). Galima paminėti, kad vimpelus, puošiančius „Carpaccio" piešinio rėmus, Vasari laikė šiam tapytojui būdingu motyvu (žr., pvz., garsųjį „Uršulės" ciklą), vertu ypatingo pagyrimo.

[11] Dėl Vasari piešinių kolekcijos žr. Jenö Lányi, „Der Entwurf zur Fonte Gaia in Siena", *Zeitschrift für bildende Kunst*, LXI, 1927–1928, p. 265 ir t. [ir neseniai pasirodžiusį O. Kurzo straipsnį, nurodytą p. 10].

tokie smulkūs dalykėliai, atlikti miniatiūriškai jo paties ranka, iš kurių, nors šiandien jie gali atrodyti ir negrabiai, matyti, kiek tobulumo jo meistrystė yra suteikusi piešybai.[12]

Mes galime nustatyti netgi laikotarpį, kada Vasari – kurio pasakymas *fatte a modo di minio* („atliktas miniatiūriškai") išreiškia nuostabų postviduramžiško piešimo stiliaus pojūtį – išvydo ir įsigijo „Cimabue" lakštą. Į Vasari kolekciją jis veikiausiai pateko 1550–1568 metais, kadangi Cimabue, kaip piešėjas, Vasari dėmesį, regis, patraukė tik po to, kai pirmasis *Gyvenimų* leidimas jau buvo parengtas. 1568 metų Giunti leidime apie savo brangenybę Vasari prabyla ne tik „Cimabue gyvenime", bet ir baigiamuosiuose „Įvado" žodžiuose:

O dabar laikas pereiti prie „Giovanni Cimabue gyvenimo" – kadangi jis pradėjo naująjį piešybos ir tapybos metodą, tad teisinga ir tikslinga nuo jo pradėti ir *Gyvenimus*...

Tuo tarpu 1550 metų Torrentino leidime šis piešinys visai nepaminėtas, o „Pratarmėje" kalbama tik apie „naująjį tapybos metodą..."[13]

[12] *Frey*, p. 403: „Restami a dire di Cimabue, che nel principio d'un nostro libro, doue ho messo insieme disegni di propria mano di tutti coloro, che da lui in qua hanno disegnato, si vede di sua mano alcune cose piccole fatte a modo di minio, nelle quali, come ch'hoggi forse paino anzi goffe che altrimenti, si vede, quanto per sua opera acquistasse di bontà il disegno." [Vasari tekstų vertimas į anglų kalbą, neskaitant kelių pakeitimų, atitinka Gastono Du C. de Vere vertimą, išleistą Medici Society, London, 1912–1915.] Mūsų eskizų lakštas taip pat paminėtas „Gaddo Gaddi gyvenime"; žr. G. Vasari, *Le Vite*..., sud. G. Milanesi, Florence, 1878–1906 (toliau vartojama santrumpa „*Vasari*"), I, p. 350: „E nel nostro libro detto di sopra è una carta di mano di Gaddo, fatta a uso di minio come quella di Cimabue, nella quale si vede, quanto valesse nel disegno" („Anksčiau minėtoje knygoje yra Gaddo piešinys, atliktas panašiu stiliumi kaip ir Cimabue miniatiūros, iš kurio matyti, koks įgudęs jis buvo piešėjas.") Terminai *a uso di minio* ir *a modo di minio*, žinoma, nereiškia, jog piešta spalvotais dažais ant pergamento. „Giotto gyvenime" (*Vasari*, I, p. 385) Vasari aiškiai kalba apie miniatiūrų tapytoją Franco Bolonietį (kurį išgarsino Dante): „...lavorò assai cose eccellentemente in quella maniera..., come si può vedere nel detto libro, dove ho di sua mano disegni di pitture e di minio..." Čia aiškiai išskiriami piešiniai *di pitture* ir *di minio*, kurie gali reikšti tik tapybos ir manuskriptų iliuminacijų parengiamuosius piešinius.

[13] *Frey*, p. 217. 1568 m. Giunti leidime sakoma: „Ma tempo e di uenire hoggi mai a la uita di Giouanni Cimabue, il quale, si come dette principio al nuouo modo di

Rėmų apdaila glumina ne mažiau negu pats piešinys. Ji, kaip ir kiti Vasari *Libro* įrėminimai, mėgdžioja architektūrą, tačiau, skirtingai nuo kitų, mėgdžioja aiškiai gotikinio stiliaus statinius. Kairiojo puslapio rėmai primena inkrustuotą tabernakulį, kurio trikampis frontonas papuoštas raižiniais; dešiniojo puslapio rėmai imituoja didingą portalą su reljefiniais kapiteliais, lapų ornamentais dekoruotomis viršūnėmis, smailiąja arka ir jos kiek nevykusiu raktu – ksilografiniu portretu, padengtu tamsiai ruda spalva, teikiančia portreto išvaizdai skulptūriškumo. Kairiojo puslapio įrašas, ir tas kone paleografiniu tikslumu mėgina pakartoti trečento grafines formas: tokios detalės kaip pradžios ir pabaigos kryželiai, žodžius skiriantys taškai, ligatūros, sutrumpinimo ženklai, – visi jie nukopijuoti taip kruopščiai, jog vienas mano bičiulis, nors ir patyręs šioje srityje, įrašą priskyrė devynioliktajam amžiui, kol neįsitikino iš *Gyvenimų*, kad Vasari epigrafiką, reikalingą šiam darbui atlikti, pakankamai gerai išmanė.[14]

Vasari sugebėjimas suprojektuoti gotikinės architektūros ir gotikinio įrašo stilizaciją mūsų nestebina; stebina tai, kad jam apskritai kilo noras tai daryti, jam, parašiusiam garsųjį kaltinimą gotikos stiliui (Įžanga, I, 3) ir apipylusiam „išsigimusią ir barbarišką" *maniera tedesca* visais įmanomais prakeiksmais, o smailėjančią arką, *girare le volte con quarti acuti*, pavadinusiam pačiu niekingiausiu šios „pasibjaurėtinos architektūros" absurdu:

disegnare e di dipignere, cosi è giusto e conueniente che e'lo dia ancora alle uite." 1550 m. Torrentino leidime sakoma: „...si come dette principio all nuouo modo del dipignere..." Tekstas iš „Niccolo ir Giovanni Pisani gyvenimo", kur *disegno* aptariamas atsižvelgiant į Cimabue (*Frey*, p. 643), taip pat priklauso laikotarpiui po 1550 m., mat pirmajame leidime „Pisani gyvenimo" išvis nėra. Kadangi pirmajame leidime Cimabue kaip piešėjas visiškai neminimas, turime atmesti požiūrį, kad už garbingą vietą *Gyvenimų* pradžioje jis esą turėtų būti dėkingas Vasari, kuris buvo įsitikinęs, kad *disegno* yra visų trijų vizualinių menų „tėvas" ir kad todėl *Gyvenimai* turi prasidėti nuo to, kuris „piešimą pavertė iš esmės itališku dalyku" (E. Benkard, op. cit., p. 73). Kad ir kokia svarbi Vasari *disegno* teorija (plg. toliau, p. 213 ir t.), sumanymo pradėti „šiuolaikinių" dailininkų ciklą nuo Cimabue nereikėjo nuosekliai pagrįsti, nes istoriografai ir taip Cimabue garantavo „Florencijos renesanso tėvo" vardą.

[14] Vis dėlto imitatorių išduoda raidė „e", praleista žodyje „pittore", ir abreviatūros ženklelis, padėtas virš „Giovanni", nors parašytos abi „n".

Pagaliau metas pereiti prie kitokio pobūdžio kūrinių, – rašo jis, aptaręs klasikinius orderius, – vadinamų vokiškais, kurie labai skiriasi ir nuo antikinių, ir nuo šiuolaikinių tiek puošyba, tiek proporcijomis. Geriausi dabarties architektai ne tik nenaudoja šio stiliaus, bet tiesiog vengia jo kaip išsigimusio ir barbariško, stokojančio viso to, ką būtų galima pavadinti tvarka. Greičiau jau tokią architektūrą reikėtų vadinti painiava ir netvarka. Jų [vokiškojo stiliaus sekėjų – *Red. past.*] pastatuose, kurių gausa pasauliui kelia šleikštulį, durų angos papuoštos kolonomis, tokiomis plonomis ir susuktomis spirale, jog nepajėgtų išlaikyti svorio, kad ir koks lengvas jis būtų. Taip pat visuose fasaduose ir visur, kur tik yra vietos puošybai, jie pristato galybę nišų vieną aukščiau kitos su begale pinaklių, kyšulių ir vijų, kurie, ką jau kalbėti apie paties pastato netvirtumą, regis, ims ir neišvengiamai nuvirs bet kurią akimirką. Iš tiesų jie atrodo, lyg būtų padaryti iš popieriaus, o ne iš akmens ar marmuro. Juose yra aibė išsikišimų ir plyšių, kronšteinų ir užraitų, dėl kurių šie statiniai tampa visiškai neproporcingi; ir neretai, vieną daiktą kraudami ant kito, jie pasiekia tokį aukštį, jog durų viršus liečia stogą. Šį stilių išrado gotai, mat kai jie sugriovė senovės pastatus ir karuose išžudė architektus, tie, kurie liko, pradėjo būtent šitaip statyti. Jie nusmailino arkų lankus ir tais pasibjaurėtinais pastatais užgriozdino visą Italiją, o dabar, norint išvengti tolimesnio šios karštligės plitimo, visiškai liautasi naudoti jų stilių. Dieve, apsaugok kiekvieną šalį nuo tokių idėjų ir tokio stiliaus pastatų! Jie tokie deformuoti, palyginti su mūsų pastatų grožiu, jog neverta daugiau apie juos kalbėti, ir todėl pereikime prie skliautų aptarimo.[15]

[15] *Frey*, p. 70: „Ecci un altra specie di lavori che si chaimano Tedeschi, i quali sono di ornamenti e di proporzioni molto differenti da gli antichi et da' moderni. Ne hoggi s'usano per gli eccellenti, ma son fuggiti da loro come mostruosi e barbari, dimenticando ogni lor cosa di ordine, che più tosto confusione o disordine si può chiamare: auendo fatto nelle lor fabriche, che son tante ch'hanno ammorbato il mondo, le porte ornate di colonne sottili et attorte a uso di vite, le quali non possono auer forza a reggere il peso di che leggerezza si sia. Et cosi per tutte le facce et altri loro ornamenti faceuano una maledizione di tabernacolini, l'un sopra l'altro, con tante piramidi et punte et foglie, che non ch'elle possano stare, pare impossible, ch'elle si possino reggere; et hanno più il modo da parer fatte di carta che di pietre o di marmi. Et in queste opere faceuano tanti risalti, rotture, mensoline et viticci, che sproporzionauano quelle opere che faceuano, et spesso con mettere cosa sopra cosa andauano in tanta altezza, che la fine d'una porta toccaua loro il tetto. Questa maniera fu trouata da i Gothi, che per hauer ruinate le fabriche antiche, et morti gli architetti per le guerre, fecero dopo coloro che rimasero le fabriche di questa maniera, le quali girarono le volte con quarti acuti et riempierono tutta Italia di questa maledizione di fabriche, che per non hauerne a far più, s'e dismesso ogni modo

Kaip paaiškinsime tai, kad tas pats žmogus, kuris parašė šiuos žodžius, sukūrė ir mūsų aptariamuosius „gotikinius“ rėmus?

III

Šiaurės kraštuose, visų pirma Vokietijoje, ligi pat aštuonioliktojo amžiaus vidurio „gotikos problema“ apskritai neegzistavo. Architektūros teoretikai, paveikti itališkųjų pavyzdžių, iš esmės laikėsi Vitruvijaus pažiūrų ir dažniausiai atmetė – išdidžiai ir su panieka – tai, ką François Blondelis vadina „išsigimusiu, nepakenčiamu stiliumi, kuris mūsų tėvų laikais buvo plačiai paplitęs ir vadinamas ‚gotika‘“[16], ir dėl šios priežasties jie nejuto jokių keblumų dėl savo nusistatymo šio „išsigimimo“ atžvilgiu. Tuo tarpu praktikai, pirmiausia perėmę puošybinius naujojo itališkojo stiliaus priedus, o ne esminius struktūrinius principus ir naują erdvės pojūtį, vis dar buvo pernelyg glaudžiai susiję su viduramžiška praeitimi, kad suvoktų esminę gotikinio stiliaus ir renesanso prieštarą; gotikos priešininkas Blondelis, demonstravęs nepakantumą visoms šio stiliaus apraiškoms, ir tas savo kritiką nukreipia tik į „barbarišką“ ornamentiką, o pačius pastatus laiko „iš esmės atitinkančiais meno taisykles, vadinasi, tokiais, po kurių siaubingu puošybiniu chaosu galima justi puikią simetriją“.[17] Vadinamoji „pomirtinė“ Chris-

---

loro. Iddio scampi ogni paese da venir tal pensiero et ordinio di lauori, che per essere eglino talmente difformi alla bellezza delle fabriche nostre, meritano, che non se ne fauelli più che questo; et pero passiamo a dire delle volte.“

Dėl kito „aštraus“ teksto žr. toliau, n. 89, p. 210. Be to, plg. Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 171 ir t. (čia aptariamas Vasari ir Giovanni Battista Gelli pažiūrų į gotikinį stilių giminingumas, taip pat Vasari įtaka vėlesniems autoriams).

[16] François Blondel, *Cours d'Architecture*, Paris, 1675, įvadas.

[17] Ibid., V, 5, 16. Būtent šį tekstą nurodo senatvėje Goethe, mėgindamas *ex post facto* pateisinti savo „amfigorišką“ jaunystės esė, kurioje gyrė gotikinį stilių (*Über Kunst und Altertum*, Veimaro leidimas, t. 4, d. 2, 1823). Net garsiosios Molière'o eilutės iš *Gloire de Val-de-Grâce* [Valdegraso šlovė] (cit., pvz., Michel, *Histoire de l'art*, VI, 2, p. 649) iš esmės nukreiptos tiktai prieš gotikinio tipo apdailą:

Ce fade goût des *ornements gothiques*,	[Šie beskoniai gotikiniai puošiniai,
Ces monstres odieux des siècles ignorants,	Bjaurūs tamsiųjų amžių monstrai,
Que de la barbarie ont produit les torrents...	Kurių begalę prigamino barbariškumas...]

topho Wamserio bei kitų jėzuitų gotikistų gotika yra ne tiek sąmoningas bandymas atgaivinti mirusį ir nebeprikeliamą stilių, kiek ištikimybė vis dar gyvuojančiam stiliui[18] – skirtumas tik tas, kad ši sąmoninga ištikimybė galop skatino tam tikrą atitolimą nuo *maniera moderna*, kurią propagavo pažangesnieji jų amžininkai, ir taip pavertė jų stilių savotišku purizmu bei archaizmu.

Tais atvejais, kai dėl būtinybės restauruoti arba išplėsti pastatą (tiek interjerą, tiek ir eksterjerą) tiesiogiai susidurdavo senovė ir naujovė, Šiaurės šalių meistrai arba „toliau taikė senąjį stilių, visiškai nesukdami sau galvos svarstymais apie stilistinę dermę ar prieštarą" (Tietze), kaip pristatant Noibergo kolegijos bažnyčios fasado šiaurinį bokštą, arba darbavosi, lygiai taip nekvaršindami sau galvos, pagal naująjį stilių, kaip matyti iš gausybės atvejų, kur gotikiniai bokštai užbaigiami barokiniais kupolais ir strėlėmis arba kur barokiniai altoriai ar galerijos statomi gotikiniuose interjeruose. Pirmuoju atveju esminis stilių skirtumas likdavo visiškai nesuvoktas; antruoju atveju šis stilių skirtumas būdavo išsprendžiamas su lygiai tokiu pat pasitikėjimu ir atsainumu kaip ankstesniaisiais amžiais, kai brandžiosios gotikos stiliaus nava Paderborno katedroje buvo prijungta prie ankstyvojo romaninio stiliaus transepto arba Niurnbergo Šv. Sebaldo bažnyčios vėlyvosios gotikos choras – prie ankstyvosios gotikos navos. Net ir ten, kur stilių nesuderinamumas buvo suvoktas, šis suvokimas paprastai nelietė bendraisiais teoriniais principais pagrįstų sprendimų. Atskiros problemos buvo sprendžiamos kaskart iš naujo, o stilistinės priešpriešos buvo užglaistomos arba, priešingai, išnaudotos kaip akstinas.

Kai pirmaisiais aštuonioliktojo amžiaus dešimtmečiais šis lengvabūdiškas gotikinio stiliaus pripažinimas ėmė slopti (nors dažnai tebegyvuoja dar ir dabar), „gotikos klausimas" toli gražu ne iš karto virto principiniu klausimu, o veikiau buvo sprendžiamas meistriškai apibendrinant subjektyvius konfliktuojančius elemen-

[18] Plg. J. Braun, *Die belgischen Jesuitenkirchen*, papildomą tomą prie *Stimmen aus Maria Laach*, XCV, 1907, ypač p. 3 ir t.

tus. Atidžiai ištyręs aštuonioliktojo amžiaus Vienos gotiką – atspindinčią, *mutatis mutandis*, visą vokiškosios dailės regioną – Hansas Tietze parodė, kad Juozapo II valdymo laikais barokas

taip laisvai ir veiksmingai sujungė viduramžių architektūrą su šiuolaikiniais elementais, jog gimė nauja meninė forma. [...] Stilizuoti gotikiniai elementai buvo sąmoningai modernizuojami; tradicinių kanonų nesilaikyta; atvirkščiai, architektai stengėsi pranokti tai, ką jie laikė savo prototipais. [...] Jie troško perdirbti gotikinius ar, tiksliau, viduramžiškus elementus į naują, iki tol neregėtą kūrybą, kurios dvasia neabejotinai šiuolaikiška.[19]

Vienos Vokiečių ordino bažnyčios (Deutschordenskirche) rekonstrukcija, Kladrubo Konvento bažnyčios kupolas ir nuostabūs F.J.M. Neumanno prie Mainco katedros vakarinio fasado pristatyti bokštai – Vokietijoje (49 il., 1767–1774) yra monumentalūs tokio architektūrinio mąstymo pavyzdžiai, kai, nors ir aiškiai retrospektyviai, vis dar mėginama ir pajėgiama meistriškai sujungti sena ir nauja, mąstymo, kuris ilgainiui virto plačių pažiūrų universalizmu, gotiką pakylėjusiu į aukštumas, ne ką žemesnes už kinų ar arabų architektūrą. 1721 metais Bernhardas Fischeris von Erlachas išleido savo *Istorinės architektūros metmenis*. Tiesa, į šį leidinį neįtrauka gotikinių pastatų iliustracijų[20]; tačiau „Įvade“ architektui suteikiama galimybė rinktis iš įvairių „stilių“ panašiai kaip Christianas Dietrichas išgarsėjo imituodamas įvairius „didžius meistrus“. Šią įvairovę Fischeris paaiškina remdamasis tautų savitumais, o gale netgi santūriai prabyla apie gotikinio stiliaus privalumus:

[19] Cit. iš *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission*, III, 1909, p. 162 ir t. (toliau vartojama santrumpa „*Tietze*“); to paties autoriaus „Das Fortleben der Gotik durch die Neuzeit“, *Mitteilungen der kunsthistorischen Zentralkommission*, 3-oji ser., XIII, 1914, p. 197 ir t. Reikšmingas A. Neumeyerio straipsnis apie gotikos atgimimą aštuonioliktojo amžiaus pabaigos vokiečių dailėje (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLIX, 1928, p. 75 ir t.) į autoriaus akiratį pateko tik baigus šį straipsnį. [Dėl naujesnės literatūros žr. anksčiau, p. 9–10.]

[20] Kai kurios viduramžių pilys, tokios kaip Meiseno, parodytos tik panoraminiuose gamtovaizdžiuose.

Čia projektuotojai gali įsitikinti, jog įvairių tautų architektūrinis skonis ne mažiau skiriasi negu aprangos ar maisto ruošimo, ir, lygindami juos tarpusavyje, jie galės pasirinkti pagal savo poreikius. Galiausiai jie suvoks, kad pagal vietinius papročius statybos mene gali būti leistinas tam tikras *bizarrerie* [keistumas], kaip gotikinis ažūras ir nerviūriniai skliautai su smailiosiomis arkomis...[21]

Apie tą metą Anglijoje kilo du judėjimai – iš dalies juos inicijavo ir propagavo tie patys žmonės, – kurių tikslas buvo, viena vertus, reformuoti sodų ir parkų architektūrą „natūralia", peizažine dvasia ir, kita vertus, sąmoningai atgaivinti gotikos stilių pastatų architektūroje. Nenuostabu, kad abu šie judėjimai buvo taip artimai susiję laike ir erdvėje, ir, kol „gotikinės" formos nebuvo priimtinos „rimtoje", monumentalioje architektūroje, „gotikos" stilius plačiausiai taikytas naujai suformuotų „peizažinių" parkų paviljonuose, arbatos nameliuose, poilsinėse ir „ermitažuose". Netgi tada, kai meno teorija ėmė skirti antikinę, viduramžių ir naujųjų laikų architektūras, gotika laikyta ne tik neturinčiu taisyklių, bet ir perdėm „natūralistiniu" stiliumi: architektūros atmaina, atsiradusia imituojant gyvus medžius (tai yra naudojant metodą, kurį klasikiniai teoretikai priskyrė ankstyviesiems civilizuoto žmogaus pirmtakams), tuo tarpu klasikinė sistema pradėjo nuo struktūrinio tašytų rąstų sunėrimo (žr. pranešimą „Apie senovės Romos griuvėsius", kurio autoriumi anksčiau buvo laikomas Raphaelis, o dabar dažniausiai jis priskiriamas Bramante arba Baldassare Peruzzi).[22]

Nenuostabu, kad ši „primityvi" architektūra pamėgta kaip tik tuomet, kai į pirmą vietą išsiveržė peizažinio parko stilius, kuris

[21] B. Fischer von Erlach, *Entwurff einer historischen Architektur*, „Įvadas": „Les dessinateurs y verront que les goûts des nations ne diffèrent pas moins dans l'architecture que dans la manière de s'habiller ou d'aprêter les viandes, et en les comparant les unes aux autres, ils pouront en faire un choix judicieux. Enfin ils reconnoitront qu'à la vérité l'usage peut authoriser certaines bisarreries dans l'art de bâtir, comme sont les ornaments à jour du Gothique, les voûtes d'ogives en tiers point." Cit. iš 1742 m. Leipcigo leidimo.

[22] Dėl šio pranešimo žr. Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 175, 177 ir t.

baseiną pakeitė „ežeru", kanalą – „upeliu", *parterre* – „veja", gausių lankytojų vežimams ir arkliams skirtą alėją – vingriu pėsčiųjų taku, dažnai vadinamu „filosofo pasivaikščiojimu", o stereometrinę apkarpytų *bosquets* tvarką – nevaržomai kerojančių vaizdingų medžių grupėmis. Tai, kam Lenôtre kategoriškai priešinosi – „kad nuostabūs sodai atrodytų tarsi miškai"[23] – dabar buvo puoselėjama kaip saviapgaulė – pusiau rimtai, pusiau žaismingai. Šis sentimentalus „natūralumo" pabrėžimas sukūrė vidinį ryšį tarp „angliškų sodų" ir juos užtvindžiusių nesuskaičiuojamų „gotikinių" koplyčių, pilių ir ermitažų, kurie pagal ką tik minėtą kilmės teoriją turėjo būti statomi iš nenugenėtų medžių šakų ir šaknų (50 il.).[24] Ryškiausią šios mados, dabar išlikusios tik vandens kurortų parkuose ir priemiesčio vilų soduose, pirmtaką randame penkioliktojo amžiaus vadinamojo Baldini ciklo graviūroje, kur Helesponto Sibilės „kaimiškumą" pabrėžia sostas, supintas iš grubių šakų ir vytelių (51 il.).[25] Galima pridurti, kad tokie „gotikiniai"

[23] J. Guiffrey, *André le Nostre*, Paris, 1913, p. 123.

[24] Žr. Paul Decker, *Gothic Architecture*, London, 1759, kuris, pažymėtina, skirtas vien tik parkų architektūrai. Beje, šis nedidelis leidinukas, kaip ir tos pačios serijos *Chinese Architecture*, tikrai nėra dalinis Paulio Deckerio *Fürstlicher Baumeister oder Architectura Civilis*, Augsburg, 1711–1718 (kaip mano net Schlosseris, *Kunstliteratur*, p. 572 ir 588) vertimas. Pastarojo veikalo autorius yra Paulis Deckeris vyresnysis, Schlüterio mokinys, ir jo turinys visiškai kitoks. Pastaba „Išspausdinta autoriaus lėšomis" leidžia manyti, kad knygos *Gothic Architecture* autorius 1759 m. buvo dar gyvas, o Paulis Deckeris vyresnysis mirė 1713 m.

[25] Išspausdinta: *International Chalcographic Society*, 1886, III, No. 8. „Sibiliškuose tekstuose" (patogiu formatu pakartotinai išleisti: E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen-Age en France*, Paris, 1922, p. 258 ir t.) Sibylla Hellespontica apibūdinama taip: „In agro Troiano nata...veste *rurali induta*", o jos pranašystė tokia: „De excelsis coelorum habitaculo prospexit Deus humiles suos." Taigi buvo laikoma, kad ji gamtos vaikas ir gyvena panašiai kaip pirmykščiai žmonės, savo būstus statę iš nenugenėtų šakų (plg. Filarete's traktato apie architektūrą iliustracijas, išspausdintas: M. Lazzaroni ir A. Muñoz, *Filarete*, Rome, 1908, I il., 3 ir 4 pav.). Todėl atrodo, kad, trokštant „istorinio" arba alegorinio tikslumo, sukurta kažkas panašaus į vėlesnį *style rustique* (plg. E. Kris, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, I, 1926, p. 137 ir t.). [Dėl pirmykštės civilizacijos klasikinių teorijų ir jų atgimimo renesanso laikotarpiu nuo šiol žr. Panofsky, *Studies in Iconology* (apie ankstesnes publ. žr. p. 365), p. 44, 18, 21–23 pav.]

statiniai neretai primena dirbtinius griuvėsius, kuriais norima išreikšti laiko triumfą prieš žmogiškas pastangas.[26]

Vadinasi, Šiaurės kraštuose gotikinis stilius pirmąkart sąmoningai „atgaivintas", ne tiek pamėgus ypatingą architektūrinę formą, kiek norint sužadinti ypatingą nuotaiką. Aštuonioliktojo amžiaus statiniai neseka kokiu nors objektyviu stiliumi, jie veikiau sukurti tam, kad skatintų mintis apie prigimtinę laisvę, o ne civilizacijos prievartą, apie kontempliatyvų ir idilišką gyvenimą, o ne audringą visuomeninę veiklą, pagaliau apie paslaptingus ir egzotiškus dalykus. Išlavėjusiam skoniui jie teikė tokį malonumą, kaip Brillat Savarino aprašytasis Amerikos traperio valgis, kuris tam tikromis aplinkybėmis prilygsta ir net pranoksta meistriškai paruoštą paryžietišką patiekalą. Idant Šiaurės publika suvoktų, kad gotika – tai ne tik mada, bet ir stilius – tai yra, kad ji išreiškia meninį idealą, suformuotą pagal autonomiškus ir konkrečius principus, ji, atrodo, – bet taip tik atrodo – turėjo įsisavinti du prieštaringus dalykus: viena vertus, reikėjo išsiugdyti klasicistinį požiūrį į gotikinį stilių ir baroką kaip į reiškinius, į kuriuos galima pažvelgti „iš tam tikro atstumo" ir todėl iš perspektyvos (kaip teisingai pastebi Tietze, „uoliausias Juozapo II Vienos klasicistas podraug buvo jos

[26] H. Home (Lord Kames), *Elements of Criticism*, London, 1762, p. 173. Autoriui labiau patinka gotikiniai griuvėsiai negu klasikiniai, nes pirmieji atskleidžia laiko pergalę prieš tvarumą, antrieji – barbariškumo pergalę prieš gerą skonį – turbūt ne tiek iš paniekos gotikai, kiek iš įsitikinimo, kad graikiški griuvėsiai byloja apie galingą naikinimą žmogaus rankomis, tuo tarpu gotikiniai griuvėsiai žadina natūralaus irimo idėją; antitezės esmė slypi „laiko" ir „barbariškumo", o ne „galios" ir „išlavinto skonio" priešpriešoje. Šiaip ar taip, Home'o teiginys išryškina naują susidomėjimą „nuotaikomis", o ne forma. Renesansas žavėjosi griuvėsiais, tačiau ne griovimo jėgų didingumu, o sugriautų objektų grožiu. „Romoje tebestūksančiuose griuvėsiuose dar galime įžvelgti, kokie dieviški buvo klasikos protai", – sakoma pranešime „Apie senovės Romą" (žr. n. 22, p. 184), o Martino van Heemskercko piešinyje įrašyta: „Roma quanta fuit, ipse ruina docet", frazė, primenanti gerai žinomą Hildeberto Lavardiniečio poemą. Apie anglų romantinį požiūrį į gotiką ir griuvėsius, be Tietze's cituojamos literatūros, plg. L. Haferkorn, *Gotik und Ruine in der englischen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, 1924 (Beiträge zur englischen Philologie, t. 4).

griežčiausias gotikistas"[27]); kita vertus, reikėjo įvertinti – kartais, kaip ankstyvojo vokiečių romantizmo atveju, grynai emociškai – viduramžių dailės paminklų istoriškumą ir tautiškumą. Rimtas gotikinio stiliaus pripažinimas rėmėsi tokių žmonių kaip Félibien ir Montfaucon Prancūzijoje[28], Willis, Benthamas, Langey'is ir Walpole'as Anglijoje[29]; Christas, Herderis ir Goethe Vokietijoje – veikla. Tik klasicizmo ir romantizmo sąjunga paskatino Šiaurę susidomėti gotikiniu stiliumi bei pastarąjį rekonstruoti, ir tik iš šios sąjungos išaugo įsitikinimas, tuojau virtęs destruktyvia dogma, teigiančia, kad bet koks naujas senosios bažnyčios priestatas „negalės deramai pritapti prie seno gotikinio pastato, jeigu nebus pastatytas pagal gotikinės architektūros stilių"[30]; ir kad „restauratorius nusidėtų menui", jeigu „rekonstruodamas senus paminklus ir pa-

[27] *Tietze*, p. 185.

[28] Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 430, 442, ir *Präludien*, p. 288. Žinoma, vietiniai ir regioniniai istoriografai (pvz., Dom U. Plancher savo *Histoire générale et particulière de Bourgogne*, Dijon, 1739–1787) viduramžių paminklais susidomi daug anksčiau negu architektūros teoretikai. Tas pats pasakytina apie Vokietiją, kur nuostabusis H. Crumbachas (*Primitiae Gentium sive Historia et Encomium SS. Trium Magorum*, Cologne, 1653–1654, III, 3, 49, p. 799 ir t.) entuziastingai gyrė [Kelno] katedros grožį ir net išleido viduramžiškus brėžinius, kad būtų galima jais pasinaudoti, jei ateityje kiltų mintis ją užbaigti (!). Tačiau tas pats Crumbachas (man jį nurodė p. Helen Rosenau) buvo nuodugniai susipažinęs su Vitruvijumi bei italais architektūros teoretikais, ir jau ši pažintis jam padėjo, kritiką išmainius į pagyras, gotikinį stilių interpretuoti stebėtinai šiuolaikiškai: „Utar hoc capite vocibus artis Architectonicae propriis e Vitruvio petitis, quas operi Gothico conabor accomodare. [...] Operis totius et partium symmetria nullam certam regulam Ionici, Corinthiaci vel compositi moris, sed Gothicum magis institutum sequitur, unde, quicquid collibitum fuerat, faberrime sic expressit ars, ut cum naturis rerum certare videatur, habita tamen partium omnium peraequa proportione: neque enim in stylobatis, columnis et capitulis vel in totius structurae genere vetus Italorum architecturae ratio fertur; sed opus hac fere solidius, firmius et, cum res exigit, interdum ornatius apparet." Taigi iš italų architektūros teorijos Crumbachas perima dabar jau įprastą mintį, kad gotikos stilius remiasi gamtos dėsniais, ir tvirtina, jog kaip tik tai gotikiniams statiniams suteikia vientisumo, laisvumo, tvirtumo ir, „ten, kur reikia", dekoratyvaus puošnumo.

[29] Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 431, 444.

[30] 1783 pranešimas apie „Stöckel", skirtą Šv. Stepono bažnyčiai Vienoje, cit. iš *Tietze*, p. 175.

status nepaisytų stiliaus ir metodo, pagal kuriuos šie buvo pastatyti“, arba jeigu „gotikinėje bažnyčioje būtų įrengtas romėniško stiliaus altorius“.[31]

IV

Pasak Tietze's, būtent raižytojas Charles'is Nicolas Cochinas, kuris buvo dar ir kompetentingas dailės teoretikas, pirmasis iškėlė su gotikiniu stiliumi susijusią „stiliaus grynumo problemą“, kai Ogzero (*Auxerre*) Šv. Germano bažnyčioje aptiko taip ir nerealizuotą Michelange'o Slodtzo choro puošybos projektą.[32] Tačiau šis pastebėjimas – kaip tikriausiai manė ir pats Tietze – taikytinas tiktai Šiaurei. Italijoje ši problema, užalpiniuose kraštuose svorį įgijusi tik po ilgo susiskaldymo ir naujo susivienijimo proceso, savaime buvo neišvengiama; nes čia pats renesanso judėjimas vienu rankos mostu sukūrė atstumą tarp gotikos ir naujojo meno, o Šiaurė to atstumo nesuvokė ligi pat vienalaikės klasicizmo ir romantizmo epochos.

Nuo Filippo Villani laikų italai neabejojo, kad didis ir tobulas antikos menas, kurį sunaikino laukinių užkariautojų ordos bei užgniaužė ankstyvosios krikščionybės religinis fanatizmas, tamsiaisiais viduramžiais (*le tenebre*) užleido vietą arba barbariškam ir necivilizuotam (*maniera tedesca*), arba atitolusiam nuo gamtos ir surambėjusiam (*maniera greca*) menui; ir kad dabartinis amžius, sugrįžęs prie gamtos ir klasikinių pavyzdžių, pagaliau sukūrė *antica e buona maniera moderna*.[33] Tad renesansas jau iš pat pradžių

[31] J.G. Meusel, *Neue Miscellaneen*, Leipzig, 1795–1803, cit. iš *Tietze*, ibid. Tuomet ir atsirado tai, ką broliai Grimmai pavadino „erzinančiu purizmu“ – purizmas, kuris skiriasi nuo ankstyvųjų Philippo Zeseno pastangų panašiai taip, kaip Meuselio darbai – nuo „jėzuitų gotikos“. Dėl to, kas sieja „romantinį“ ir „istorinį“ viduramžių vertinimą, žr. įžvalgias G. Swarzenskio pastabas: *Katalog der Ausstellung mittelalterlicher Glasmalereien im Städelschen Kunstinstitut*, Frankfurt, 1928, p. 1.

[32] Cit. iš *Tietze*, ibid. Cochino, priešingai negu minėtųjų autorių, išvados nėra teigiamos.

[33] Šiuo požiūriu ypač plg. Schlosser, *Präludien*, op. cit.

aiškiai atsiribojo nuo viduramžių ir ypač nuo gotikinio stiliaus – ir teoriškai, ir praktiškai. Nenuostabu, kad laikmetis, kai toks žmogus kaip Filarete parašė ištisą traktatą apie architektūrą tik tam, kad savo globėjus šiaurinėje Italijoje atkalbėtų nuo pasibaisėtinos viduramžių architektūros ir palenktų Florencijos „renesanso" architektūros pusėn, o žodį *gotico* arba *tedesco* laikė pačia aštriausia kritika, kokia tik įmanoma[34], arba nepastebėjo povandeninės gotikos srovės vėlyvajame kvatročente ir ankstyvajame „manierizme", arba – kai ši srovė išsiverždavo į paviršių akivaizdžių skolinių pavidalu, kaip atsitiko Pontormo kūryboje, – rūsčiai ją smerkė[35].

Tačiau būtent šis priešiškumas viduramžiams paskatino ir įgalino renesansą iš tikrųjų „pasipriešinti" gotikos menui, vadinasi, nors ir neapykantos aptemdytu žvilgsniu (į šį priešiškumą neverta pernelyg rimtai žiūrėti), pirmą kartą jį *pamatyti* – nors kaip svetimą ir smerktiną, tačiau jau vien todėl tokį ryškų. Kad ir kaip paradoksaliai skambėtų: Šiaurei dėl atstumo nebuvimo prireikė daug metų, kad gotikinius kūrinius imtų laikyti tam tikro emocinio išgyvenimo paskata, ir dar daugiau, kad juos imtų laikyti rim-

[34] Plg. n. 36, p. 190. Dėl Vasari žr., pavyzdžiui, „Įvadą", I, 3 (*Frey*, p. 69): „Le quali cose non considerando con buon giudicio e non le imitando, hanno a'tempi nostri certi architetti plebei... fatto quasi a caso, senza seruar decoro, arte o ordine nessuno, tutte le cose loro mostruose e peggio che le Tedesche" („Ir mūsų laikais kai kurie prasti architektai, neteisingai suprasdami šiuos dalykus [puikiuosius Michelangelo kūrinius] ir jų neimituodami, dirbo kaip pakliuvo, nesilaikydami jokios dekoro, meno ar apskritai tvarkos, visi jų dirbiniai yra siaubingi ir dar prastesni už gotikinius"); arba jo kritiką, nukreiptą prieš Antonio da Sangallo Šv. Petro bazilikos maketą (*Vasari*, V, p. 467), kuris, perkrautas daugybe smulkių motyvų, sukelia įspūdį, kad architektas „imiti più la maniera ed opera Tedesca che l'antica e buona, ch'oggi osservano gli architetti migliori" („imitavo veikiau vokiečių stilių ir manierą, o ne gerąją senovės manierą, kuria dabar remiasi geresnieji architektai"). Abu tekstai cit. iš J. Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, 7-as leid., Stuttgart, 1924, p. 31.

[35] Žr. W. Friedlaender, „Der antiklassiche Stil", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLVI, 1925, p. 49. Toliau F. Antal, „Studien zur Gotik im Quattrocento", *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLVI, 1925, p. 3 ir t.; to paties autoriaus, „Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocento-malerei in Siena und Florenz", *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, II, 1924–1925, p. 207 ir t.

to ir didingo stiliaus apraiška, o Italijoje gotikos pripažinimo pagrindu virto pats priešiškumas jai.

Smailiaarkių skliautų palyginimą su susikryžiavusiomis augančių medžių šakomis vėliau *ad nauseam* pakartojo patys gotikos šalininkai, net jau minėto neva Raphaelio pranešimo apie Romos architektūrą autorius.[36] Ir jeigu nekreipsime dėmesio į Vasari pastabų menkinamąjį toną ir frazeologiją, jos taps stilistiniais apibūdinimais, kurie, neįmanomi viduramžiais, o Šiaurėje įmanomi tik po daugelio amžių, tam tikru mastu tebėra teisingi ir dabar.[37] Vasari sako: „Neretai, vieną daiktą statydami ant kito, jie pasiekia tokį aukštį, jog durų viršus liečia stogą."[38] O mes kalbame apie formų (rimo, priešingai negu metro!) kartojimąsi ir vertikalizmą. Vasari sako:

Taip pat visuose fasaduose ir visur, kur tik yra vietos puošybai, jie pristato galybę nišų vieną aukščiau kitos su begale pinaklių, kyšulių ir vijų, kurie, ką jau kalbėti apie paties pastato netvirtumą, regis, ims ir neišvengiamai nuvirs bet kurią akimirką. [...] Juose yra aibė išsikišimų ir plyšių, kronšteinų ir užraitų, dėl kurių šie statiniai tampa visiškai neproporcingi.[39]

O mes kalbame apie masės susiliejimą su konstrukcija ir apie sienos paviršių, paslėptą po ornamentais. Vasari sako:

Jie netaikė kolonoms mastelių ir proporcijų, reikalaujamų dailėje, ir, užuot skyrę orderius – kur dorėninis, kur korintinis, kur jonėninis ar toskaninis, juos visiškai sumaišė pagal savas taisykles, tai yra be jokių taisyklių, darydami kolonas tai pernelyg storas, tai pernelyg plonas, kaip jiems tiko geriausiai.[40]

[36] Kaip ir visi renesanso teoretikai nuo Alberti iki Paolo Frisi (Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 434 ir *passim*), pranešimo autorius, žinoma, teikia pirmenybę pusapvalei (romėniškajai), o ne smailiajai arkai, savo požiūrį grįsdamas ne tik estetikos, bet ir statikos dėsniais. Jis netgi tvirtina, kad tiesus antablementas (kurio silpnumą atvirai pripažino Vasari, „Įvadas", I, 3, *Frey*, p. 63) tvirtesnis už smailiąją arką. Filarete (*Traktat über die Baukunst*, sud. W. von Ottingen, Vienna, 1890, p. 274), būdamas nešališkas, abejojo apvaliosios arkos statikos pranašumu prieš smailiąją ir pirmajai teikė pirmenybę grynai estetiniu požiūriu.

[37] Plg. Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 281, ir *Präludien*, p. 281.

[38] Cit. anksčiau, p. 180.

[39] Cit. ibid.

[40] *Vasari*, II, p. 98 (Antrosios dalies pratarmė): „Perchè nelle colonne non osservarono quella misura e proporzione che richiedeva l'arte, ne distinsero ordine

O mes kalbame apie natūralistinį, laisvą dekoratyvinių formų taikymą ir apie „absoliučias“, o ne „reliatyvias“, proporcijas.[41] Vasari sako: „Jie [pastatai] atrodo, lyg būtų padaryti iš popieriaus, o ne iš akmens ar marmuro.“[42] O mes kalbame apie akmens dematerializavimą.

Taigi italų renesansas – pirmą kartą išskleidęs plačią, retrospektyvią panoramą, išdrįsusią suskirstyti Vakarų dailės raidą į tris stambius laikotarpius – apibrėžė savo *locus standi*, iš kurio galėjo žvelgti tiek į klasikinės antikos meną (nutolusį laike, bet artimą stilistiškai), tiek į viduramžių meną (artimą laike, bet svetimą stilistiškai): kiekvieną jų galima vertinti remiantis kitu ir lyginti tarpusavyje. Kad ir koks nepatikimas mums atrodytų šis vertinimo būdas, jis reiškė, kad nuo šiol civilizacijos ir meno laikotarpiai suvokiami kaip individualūs dariniai.[43]

Šį požiūrio pasikeitimą lydėjo svarbūs praktiniai padariniai. Suvokus, kad gotikinė praeitis iš pagrindų skiriasi nuo „modernios“ dabarties, *naïveté*, kuriuo apsiginklavę viduramžiai galėjo gretinti

che fusse più Dorico, che Corinthio o Ionico o Toscano, ma a la mescolata con una loro regola senza regola faccendole grosse grosse o sottili sottili, come tornava lor meglio.“ Apibūdindamas Sangallo maketą, kurį kritikavo kaip pusiau gotikinį (*Vasari*, V, p. 467), Vasari instinktyviai, kaip jam būdinga, vartoja labai panašią terminiją: „Pareva a Michelangelo ed a molti altri ancora... che il componimento d'Antonio venisse troppo sminuzzato dai risalti e dai membri, che sono piccoli, siccome anco sono le colonne, *archi sopra archi*, *e cornice sopra cornice*“ („Michelangelo ir daugeliui kitų atrodė, kad Antonio kompoziciją pernelyg skaido išsikišimai ir dalys, kurios yra per smulkios, kaip ir kolonos, taip pat arkos bei karnizai, sudėti vieni ant kitų“).

[41] C. Neumann, „Die Wahl des Platzes für Michelangelos David in Florenz im Jahr 1504; Zur Geschichte des Masstabproblems“, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXVIII, 1916, p. 1 ir t.

[42] „Et hanno [pastatai] più il modo da parer fatte di carta che di pietre o di marmi“ (cit. anksčiau, p. 180).

[43] Ne kartą buvo minėta, nors plačiau bus aptarta kitoje vietoje, kad šis individualizavimas ir totalizavimas, kuris pasidarė įmanomas tik suvokus istorinę distanciją, skiria itališkojo renesanso požiūrį į klasikinę antiką nuo viduramžių požiūrio. Vis dėlto itališkojo renesanso požiūris į viduramžius, tegul iš esmės ir neigiamas, rėmėsi panašiu distancijos suvokimu; šešioliktajame ir septynioliktajame amžiuje Šiaurė gotikinį stilių vertino lygiai taip naiviai, kaip dvyliktajame–keturioliktajame amžiuje buvo vertinama antika.

ir sulydyti sena ir nauja – *naïveté*, kurį, kaip matėme, Šiaurės šalys išsaugojo iki aštuonioliktojo amžiaus – buvo prarastas visiems laikams. Kita vertus, renesansas, atgaivindamas ne tik klasikinį meną, bet ir klasikinę meno teoriją, perėmė ir pagrindinę jos aksiomą, pagal kurią grožis yra beveik sinonimiškas tam, ką senovėje vadino ἁρμονία arba *concinnitas*: kiekvieną kartą, kai „moderniam" architektui tekdavo užbaigti viduramžių statinį, jį išplėsti arba rekonstruoti, jam iškildavo principinis klausimas. Gotikos stilius buvo nepageidaujamas; tačiau dar blogiau buvo nepaisyti to, ką Alberti, pats meno teorijos pradininkas, vadino *convenienza* arba *conformità*:

Svarbiausia stengtis, kad visos dalys harmoningai derėtų tarpusavyje; harmonija atsiranda, jei jos atitinka viena kitą savo dydžiu, paskirtimi, rūšimi, spalva ir kitomis panašiomis savybėmis, sudarydamos vientisą grožį.[44]

Būtų absurdiška atletą Miloną vaizduoti liaunomis šlaunimis arba Ganimedą – nešiko galūnėmis, arba jei „Elenos ar Ifigenijos rankos būtų senos ir kaulėtos".

O kas, jeigu prieš mus ne Elena, o gotikinė šventoji? Ar tuomet nebūtų absurdiška ją matyti su antikinės Veneros rankomis? Arba jeigu pereitume prie aktualių praktinių problemų, – ar nebūtų nusikaltimas menui ir prigimčiai dvi gotikinių piliorių eiles perdengti „šiuolaikiniu", t.y. stilizuotu pagal klasiką (*classicizing*) skliautu? Dauguma specialistų, net grynai teoriškai, į šį klausimą atsakytų kategorišku „taip" ir „itališką skrybėlę prie vokiško kostiumo" pavadintų *esorbitanza*.[45]

Taigi italams susidūrus su gotikos paminklais iškildavo principinio pasirinkimo klausimas, tuo tarpu šiauriečiai tokiu atveju eidavo pirmyn nė nedvejodami. Sąmoningai atmesdami *maniera te-*

[44] *L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, sud. H. Janitschek, Vienna, 1877, p. 111: „Conviensi imprima dare opera che tutti i membri bene convengano. Converranno, quando et di grandezza et d'offitio et di spetie et di colore et d'altre simili cose corresponderanno ad una bellezza."

[45] Terribilia pranešimas apie Šv. Petronijaus bažnyčios skliautus; G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, Florence, 1839–1840, III, p. 492, cit. toliau, n. 78, p. 204–205. Kiti panašaus pobūdžio teiginiai cit. toliau, p. 199 ir t.

desca ir rinkdamiesi *maniera moderna*, tačiau turėdami paklusti *conformità* principui, italai susidūrė su „stiliaus grynumo" problema jau penkioliktame amžiuje. Kad ir kaip paradoksaliai tai atrodytų, mes suvokiame, kad būtent susvetimėjimas su viduramžiais vertė renesanso architektą statyti „grynesniu" gotikiniu stiliumi, negu tai darė F.J.M. Neumannas ir Johannas von Hohenbergas po trijų šimtmečių.

Atmetus galimybę visiškai ir – priešingai negu Šiaurėje – sąmoningai ignoruoti išlikusio gotikinio statinio stilių (kaip atsitiko daugumoje Florencijos ir Romos fasadų projektų), *conformità* problemą galima buvo išspręsti trimis būdais. Pirmas – jau egzistuojantį statinį transformuoti pagal *maniera moderna* principus (arba, dar efektyviau, palaidoti po nauju sarkofagu); antras – tęsti darbus sąmoningai stilizuojant pagal gotiką; ir trečias – ieškoti šių dviejų alternatyvų kompromiso.

Pirmąjį šių trijų metodų, ne visuomet realiai pritaikomą, tačiau geriausiai atitinkantį laikmečio nuotaikas, pirmasis panaudojo Alberti savo *Tempio Malatestiano* (Šv. Pranciškaus bažnyčia) projekte Riminyje, jį naudojo ir pats Vasari, naujai dekoruodamas Neapolio vienuolyno refektoriumą[46], Sebastiano Serlio nedviprasmiškai rekomendavo šį būdą taikyti atnaujinant viduramžių rūmus[47]; stambiu mastu jis realizuotas trijose pasaulinio garso re-

[46] *Vasari*, VII, 674 (cit. iš Burckhardt, op. cit.). Iš pradžių Vasari nenorėjo priimti 1544 m. pasiūlyto užsakymo, nes refektoriumas buvo pastatytas senoviniu architektūros stiliumi „su smailiaarkiais skliautais, buvo žemas ir menkai apšviestas" („e con le volte a quarti acuti e basse e cieche di lumi"). Tačiau paskui jam kilo mintis „visus refektoriumo skliautus padengti tinku (*stucco*) ir paslėpti visas tas senoviškas ir gremėzdiškas arkas po šiuolaikiškais kesonais" („a fare tutte le volte di esso refettorio lavorate di stucchi per levar via con ricchi partimenti di maniera moderna tutta quella vecchiaia e goffezza di sesti"); kadangi tufą lengva skaptuoti, Vasari galėjo „iškirsti tufe keturkampius, ovalius ir aštuonkampius kesonus, o paskui juos sutvirtinti ir pritaisyti vinimis" („tagliando, di fare sfondati di quadri, ovati e ottanguli, ringrossando con chiodi e rimmettendo de' medesimi tufi") ir visoms toms arkoms suteikti „a buona proporzione".

[47] S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura...*, Venice, 1619, VII, p. 156–157, 170–171 (minima: Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 364; plg. taip pat toliau, p. 227 ir 61 il.). Būdinga, kad Serlio kreipiasi kaip tik į tuos savininkus, kurie norėjo nenusileisti

konstrukcijose: tai Loreto vietovėje Bramante rekonstruota Šventųjų namų (Santa Casa) bažnyčia („kuri buvo gotikinė, tačiau tapo puikiu elegantišku kūriniu, kai šis išmintingas architektas pakeitė dekorą"[48]), Andrea Palladio – Vičencos bazilika ir Boromini – Laterano Šv. Jono bažnyčia.

Antrąjį metodą – paklūstant *conformità* principui – pasiūlė Francesco di Giorgio Martini ir Bramante, pateikę Milano katedros kryžminio bokšto (*Tiburio*) brėžinius ir ataskaitas ir davę nurodymus „apdailą, žibintą ir ornamentines detales atlikti taip, kad harmoningai derintųsi su viso statinio struktūra ir likusia bažnyčios dalimi"[49]; po šiokių tokių abejonių[50] bokštas iš tiesų pastatytas pagal gotikinį stilių ir, palyginti su Kladrubo abatijos bažnyčios kupolu Čekijoje arba Neumanno bokšto žibintu Maince, archeologiškai yra beveik tikslus (52 il.). Tą pačią taktiką pasirinko dauguma dailininkų, 1521–1582 metais sprendusių Bolonijos Šv. Pet-

savo pažangesniems kaimynams ir sumoderninti savo gotikinius rūmus („che vanno pur fabbricando con buono ordine, osservando almeno la simetria"), tačiau negalėjo arba nenorėjo finansuoti visiškai naujų statybų. Tokios rekonstrukcijos pavyzdys, ypač įdomus dėl pasirinkto dailininko, aptariamas „Ekskurse", p. 225 ir t.

[48] Andrea Palladio laiškas: Gaye, op. cit., III, p. 397: „qual era pur Tedescho, ma con lhaver quel prudente architeto agiontovi boni ornamenti rende l'opera bella et gratiosa."

[49] Francesco di Giorgio Martini 1490 m. birželio 27 d. pranešimas (G. Milanesi, *Documenti per la Storia dell'arte senese*, Siena, 1854–1856, II, p. 429, paminėtas, pvz.: Burckhardt, op. cit.): „di fare li ornamenti, lanterna et fiorimenti *conformi a l'ordine de lo hedificio et resto de la Chiesa.*" Bramante (nėra pagrindo abejoti jo autoryste) pranešimas dar labiau pabrėžia *conformità* principą. Kadangi kryžminio bokšto vietą ir bendrą formą lėmė išlikusio senojo pastato dalys, jį reikėjo statyti keturkampį, „nenukrypstant" nuo projekto originalo, ir net detales reikėjo padaryti pagal senus architektūrinius piešinius, išsaugotus Katedros archyvuose: „Quanto a li ornamenti come sone scale, corridoi, finestre, mascherie, pilari e lanterne, quello che e facto sopra la sagrestia, bona parte ne da intendere, e meglio se intende anchora per alcuni disegni che ne la fabrica se trouano facti in quello tempo, che questo Domo fu edificato" (pakartotinis leidimas, pvz., H. von Geymüller, *Die ursprünglichen Entwürfe für St Peter in Rom*, Paris, 1875, p. 117 ir t.). Dėl Leonardo „gotikinių" *Tiburio* brėžinių žr. L.H. Heydenreich, *Die Sakralbaustudien Lionardo da Vincis* (Diss. Hamburg), 1929, p. 25 ir t., 38 ir t.

[50] Burckhardt, op. cit., p. 33.

ronijaus bažnyčios fasado problemą[51]; o vėliau – dar ir nežinomas baroko architektas, kuris *conformità* principą pasiūlė taikyti ne tik atskiram pastatui, bet ir visam ansambliui, ir priešais Sienos katedrą pastatė milžiniškus gotikinius rūmus.[52]

Trečiąjį sprendimą – kompromisą – iliustruoja apie 1455 metus Alberti sukurtas Florencijos Naujosios Švč. Marijos (S. Maria Novella) bažnyčios fasadas. Kompromisiniai yra ir daug kritikos susilaukęs Vignola Šv. Petronijaus bažnyčios rekonstrukcijos projektas (55 il.)[53] bei ypač įdomus Gherardo Silvani maketas, pateiktas 1636 metais antrą kartą surengtam Florencijos katedros fasado konkursui (56 il.). Šiame makete, sąmoningai imituojančiame varpinę – kampanilę (sudarančią vientisą ansamblį su katedros fasadu), pritaikyta įprasta barokinė kompozicija, praturtinta aštuoniakampiais gotikiniais bokšteliais ir paįvairinta tokiomis gotikinėmis detalėmis kaip inkrustuoti piliastrai greta kaneliūrinių, inkrustacinis motyvas ant frontono ir iš šešialapių (heksafolijų) sukurtas parapetas viršutiniame aukšte; maketo meninį sumanymą – apgalvotą senovės ir naujovės derinį – aiškiai pabrėžė Baldinucci:

Tuomet Silvani pagamino savo maketą, susidedantį iš dviejų orderių; kampuose jis pasiūlė iškelti du apvalius bokštelius, panašius į kampaniles – ne tik kaip ryškiausią gotikinio stiliaus, būdingo visai bažnyčiai, motyvą, bet ir siekdamas išvengti staigaus atotrūkio nuo senojo stiliaus.[54]

[51] Dėl to ir dėl to, kas toliau, žr. garsiąją A. Springerio studiją „Der gotische Schneider von Bologna" (*Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn, 1867, p. 147 ir t.). Taip pat plg. Ludwig Weber, „Baugeschichte von S. Petronio in Bologna", in *Beiträge zur Kunstgeschichte*, nauja ser., XXIX, 1904, p. 31 ir t., ypač p. 44 ir t.; H. Willich, *Giacomo Barozzi da Vignola*, Strassburg, 1906, p. 23 ir t.; G. Dehio, *Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Bauproportionen*, Stuttgart, 1894. [Nuo šiol žr. Zucchini monografiją, min. anksčiau, p. 9.]

[52] Žr. Kurt Cassirer, „Zu Borominis Umbau der Lateransbasilika", *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLII, 1921, p. 55 ir t., 5–7 pav.

[53] Willich, op. cit., I il. ir p. 26.

[54] F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno*, 1681 (1767 leid., XIV, p. 114): „fece adunque il Silvani il suo modello, componendolo di due ordini; e nell'estremità de'lati intese di fare due tondi pilastri a foggia di campanili, non solo per termine dell'ordine gottico, con che e incrostata la chiesa, ma eziandio per non discostarsi di subito dal vecchio."

Tačiau kompromisinis sprendimas ar net išlikusio pastato papildymas gotikinėmis formomis nepadėjo įtvirtinti gotikinio stiliaus estetinius principus. Pasirinkdami „gotikinę“ alternatyvą, architektai tiesiog paklusdavo *conformitą* principui, o kur tik galėjo, mieliau laikėsi *maniera moderna*. Greta vieno kompromisinio Gherardo Silvani projekto buvo pateikti dar aštuoni, kuriuose nepadaryta nė menkiausios nuolaidos gotikiniam katedros ar kampanilės pobūdžiui (septyni iš jų pateikti 1587 m.). Iš visų lig šiol aptartų stilizuotų gotikinių projektų įgyvendintas tik Milano katedros centrinio bokšto projektas; tuo tarpu analogiška Florencijos katedros gotikinio kupolo žibinto problema (53 il.) išspręsta visiškai priešingai. Ši žibinto, kurio statybą 1446 metais pradėjo Brunelleschi, stereometrinė ir struktūrinė sąranga iš esmės artimesnė gotikiniam braižui negu įmantrusis Milano *Tiburio*, kurio aštuonkampės prizmės, įtaisytos viena į kitą, yra tokios pat negotikinės kaip ir apversti skriejantys kontraforsai, kabantys tarsi girliandos. Brunelleschi žibinto korintiniai piliastrai panašūs į tikros gotikinės laikančiosios konstrukcijos klasikinę mantiją, o naujųjų laikų galios simbolis – spiralinė voliuta (čia pasirodanti pirmą kartą) – iš tiesų yra užmaskuotas gotikinis arkinis kontraforsas.[55]

Kad Milano *Tiburio* pastatytas taip, kaip ir buvo planuota, o Brunelleschi žibintas savo gotikinę esmę slepia po nauja, tai yra klasikos inspiruota, išvaizda, nėra atsitiktinumas. *Conformitą* principas galėjo paskatinti įgyvendinti stilizuotą pagal gotiką projektą tik tuo atveju, jei gotikos stilius buvo vis dar vertinamas, nors ir ne vien tik dėl grynai estetinių sumetimų. Regis, prisirišimas prie gotikos išliko tik šiaurinėje Italijos dalyje, Apeninų kalnų atskirtoje nuo viso pusiasalio. Čia naujo stiliaus ir viduramžių architektūros sandūra nebuvo tokia ryški kaip Toskanoje, ką jau kalbė-

[55] Abiem šiais atvejais aiškiai išsiskiria priešingi principai: Milano *Tiburio* atveju – nauja sintaksė ir gotikinis žodynas; Brunelleschi žibinto atveju – gotikinė sintaksė ir naujas žodynas. Kitaip yra Maince ir Kladrube, kur abu šie elementai susilieja.

ti apie Romą, kur per visą viduramžių laikotarpį kažin ar pastatyta nors viena romaninė ir tik viena gotikinė bažnyčia; svarbiausia, kad „išorinė trilypė arka (triforijus)“ ir toliau buvo mėgstamiausias Šiaurės Italijos renesanso architektūros motyvas (pvz., plg. Pavijos Kartūzų vienuolyno bažnyčią, Švč. Marijos Maloningosios (S. Maria delle Grazie) bažnyčią Milane, Cristoforo Rocchi 1486 metų Pavijos katedros maketą ar net piligrimų Švč. Marijos Kryžiaus (S. Maria della Croce) bažnyčią netoli Kremos, baigtą statyti apie 1500 metus, kurios išorinį triforijų sudaro gotikinės trilapės arkos). Aptardamas gotikinę trianguliacijos ir kvadranguliacijos – paviršiaus skirstymo į trikampius ir keturkampius – problemą ir kaip atsparos tašką pasitelkdamas Vitruvijaus komentarus[56], Cesariano nesąmoningai išreiškia nuostatą, pernelyg itališką, kad neprisidėtų prie klasikinės antikos atgimimo, bet kartu pernelyg šiaurietišką, kad visiškai išsižadėtų senųjų viduramžiškų architektūros metodų. Šiame meninės sandūros paribyje susitelkė tikra „gotikinė frakcija“, kurios priešiškumas „modernistams“ prasiveržė tokia karšta principine diskusija, kokios neįmanoma įsivaizduoti nei Vokietijoje ir Prancūzijoje, nei Romoje ir Florencijoje.

Įdomu pastebėti, kad ši principinė diskusija, apogėjų pasiekusi taške, esančiame arčiausiai vadinamosios „tikrosios Italijos“, kilo ne tiek dėl meninio skonio skirtumų, kiek dėl įsišaknijusio kultūrinio, socialinio bei politinio antagonizmo. Garsusis ginčas dėl Šv. Petronijaus bažnyčios fasado[57] lietė ne tik gotikinio architektūros stiliaus privalumus, palyginti su naujuoju stiliumi, bet ir vietinių meistrų pranašumą prieš „užsieniečius“[58] (Bolonija visuomet laikė Florenciją ir Romą „priešiškomis jėgomis“ ir mieliau reiškė pagarbą Düreriui negu Michelangelo ar Raphaeliui[59]); be to, tame

[56] Plg. Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 220, 225; Dehio, op. cit.

[57] Žr. bibliografines nuorodas, n. 51, p. 195.

[58] Willichas abejoja (op. cit., p. 29), ar negotikinio projekto, išspausdinto Weber, I il., autorius tikrai yra Giacomo Ranuzzi, vietinis architektas ir aršus Vignola priešininkas. Susidaro įspūdis, kad šį projektą atliko koks nors mėgėjas.

[59] Neatsitiktinai tas pats Malvasia, kuris Raphaelį pavadino *boccalaio Urbinate*, garbina Dürerį kaip „maestro di tutti“ ir net drįsta teigti, jog visi „didieji“ (t.y.

ginče buvo kalbama ir apie būtinybę išsaugoti demokratišką viduramžių gildijų sistema pagrįstą meno ir gyvenimo sanklodą, kurią simbolizuoja gotikinis stilius, o ne kylančios aristokratijos ir viduramžiais neegzistavusios menininkų klasės ambicijos. Šie naujajai aristokratijai artimi *virtuosi* save laikė išsilavinusiais žmonėmis ir laisvos profesijos atstovais, o ne amatininkais ir gildijos nariais, o jų stilius laikytas ne tik „moderniu", bet ir „aukštesniųjų sluoksnių" menu. Neatsitiktinai būtent Conte Giovanni Pepoli ragino Palladio pristatyti savo klasikinius projektus, skirtus Šv. Petronijaus bažnyčios fasadui[60], ir „ryžtingai gynė brėžinius"[61] architekto, kuris iš pat pradžių orientavosi tik į tuos, kurie „supranta architektūros profesiją" („intelligenti della professione d'architettura")[62], ir kurio klasicizmą išties būtų galima suvokti kaip savotišką protestą prieš jo gimtosios Šiaurės Italijos dailę.

Vadinasi, net Šiaurės Italijoje gotikinį stilių sąmoningai rinkosi tik vidurinioji klasė, paveikta regioninio patriotizmo ir išankstinių politinių nuostatų (kaip ir pusiau protestantiški sluoksniai, būręsi aplink Occhino ir Valdesą, o vėliau ir tokie kontrreformacijos autoriai kaip Giovanni Andrea Gilio jautė simpatiją ir do-

florentiečiai ir romiečiai) taptų elgetomis, jeigu turėtų grąžinti Düreriui tai, ką iš jo pasiskolino (cit. iš A. Weixlgärtner, „Alberto Duro", *Festschrift für Julius Schlosser*, Zürich, Leipzig, Vienna, 1926, p. 185). Neišleistame, tačiau labai informatyviame „Studijų vadove" jauniesiems Bolonijos akademijos nariams tarp lankytinų vietų Roma nurodoma po Parmos ir Venecijos; Florencija visiškai neminima; o Düreris giriamas už tai, kad pirmasis grąžino „draperijoms kilnumą" (*la nobiltà di piegatura*) ir įveikė „antikinių autorių sausumą" (*la seccaggine, ch'hebbero gli Antichi* – čia, žinoma, kalbama apie viduramžius). Žr. Bolonija, Universiteto biblioteka, Cod. 245: *Punti per regolare l'esercitio studioso della gioventù nell'accademia Clementina delle tre arti, pittura, scultura, architettura.*

[60] Gaye, op. cit., III, p. 316. [Reikia pažymėti, kad Serlio scenografijose „tragiškoji scena", skirta pjesėms, kuriose iki „buržuazinės tragedijos" atsiradimo aštuonioliktajame amžiuje veikė tik karališkieji asmenys ir princai, apstatyta renesansiniais pastatais (*Libro primo* [= *quinto*] *d'architettura*, Venice, 1551, fol. 29 v., čia 57 il.), o „komiškoji scena", skirta pjesėms apie paprastus žmones (ibid., fol. 28 v., čia 58 il.), – renesansinių ir gotikinių statinių mišiniu.]

[61] Gaye, op. cit., III, p. 396.

[62] Ibid., p. 317.

mėjosi flamandų „primityvistais" veikiau iš religinių, o ne estetinių paskatų[63]). Anot šių provincijos atžagareivių, *maniera tedesca* nebuvo itin graži; savo pažiūras jie gynė remdamiesi arba techniniais ir finansiniais apskaičiavimais, arba pagarba pirmtakams, arba – mums tai ypač svarbu – *conformitą* principu. Vietinis architektas Ercole Seccadanari kritikavo Peruzzi projektus, kurių vienas netgi buvo „gotikinis"[64], kad „jie nesiderina su šio statinio forma" („che non ano *conformitą* con la forma deso edificio").[65] Palladio projektai buvo atmesti dėl to, kad „klasikinio projekto, regis, neįmanoma priderinti prie gotikos, kadangi ir viena, ir kita tarpusavy labai skiriasi" („parea cosa impossibile accomodar sul todesco questo vecchio essendo tanto discrepanti uno del altro")[66], ir kad jo frontonai „visiškai netinka prie durų" („non hanno conformità alcuna con esse porte")[67]. O kai Vignola šią problemą pamėgino spręsti pateikdamas jau minėtą kompromisinį projektą (55 il.), jam buvo paprieštarauta – pirma, dėl to, kad kai kuriais atžvilgiais jis neatsižvelgęs į steigėjo pageidavimus (*la volontà del primo fondatore*); antra, kad ant kampuotų bazių jis uždėjęs apvalias kolonas, o ant viduramžiškų kapitelių – dorėninį antablementą.[68]

[63] Dėl Gilio tvirtinimo, kad „primityvistų" menas „priimtinesnis" už „modernistų", plg. Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 380, ir pastabą, paprastai priskiriamą Vittoria Colonna, esą Nyderlandų tapyba yra „religingesnė" už italų (Francisco de Hollanda, cit. iš Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 248). Tiesa, kolekcininkai ir specialistai (ypač penkioliktojo amžiaus) mėgo Šiaurės tapybą, bet tai jau kas kita, nors abu požiūriai kai kur gali sutapti; prof. Warburgas nurodė man Alessandra Macinghi-Strozzi laišką, kuriame ji atsisako parduoti flamandų drobę „Šventasis veidas", nes tai „una figura divota e bella" (*Lettere ai Figliuoli*, sud. G. Papini, 1914, p. 58).

[64] Šv. Petronijaus muziejus, nr. 1; du „šiuolaikiniai" projektai, nr. 2 ir 3. Vasari (IV, p. 597) kalba tik apie vieną gotikinį ir vieną „šiuolaikinį" projektą.

[65] Gaye, op. cit., II, p. 153.

[66] Ibid., III, p. 396.

[67] Ibid., III, p. 398.

[68] Ibid., II, p. 359 ir t. Tekstas taip skamba: „Ch'io pongo architrave, freggio e cornice doriche sopra li moderni"; dėl termino *moderno* vartosenos apibūdinant terminų „viduramžiškas" ir „klasikinis" priešpriešą (tuomet jau pasenusią) plg. Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 113.

Užsieniečiams architektams bet kokia mintis apie santarvę su gotikiniu stiliumi, žinoma, buvo atgrasi. Mes nežinome, ką jautė Giulio Romano projektuodamas savo „gotikinį" fasadą; tačiau vargu ar galima abejoti, kad Peruzzi simpatizavo savo dviem klasikiniams brėžiniams, o ne vienam „gotikiniam". Ir Vignola, ir Palladio, verčiami aplinkybių, savo nuomones išreikšdavo kuo aiškiausiai. Į priekaištą, esą aukštus langus jis pavertęs apvaliais „oculus" langais, ir atvirkščiai, Vignola atsako:

Jei visą fasado sistemą mėginama sutvarkyti pagal proporcijas, kaip to reikalauja gera architektūra, jie [langai] yra blogai įstatyti, nes apvalūs langai yra kaip svetimkūnis pirmajame fasado aukšte... Panašiai ir langas virš didžiųjų įėjimo į navą durų įsibrauna į antrąjį bažnyčios aukštą ir net į frontoną... Esu tikras, kad jei fundatorius būtų gyvas, jis nesunkiai suvoktų ir pripažintų klaidas, būdingas jo gyvenamajam metui ir atsiradusias ne dėl jo kaltės; nes tuo laiku dar niekas nežinojo, kas yra gera architektūra, ko negalima pasakyti apie mūsų laikus.[69]

Tiesa, Palladio padarė ne vieną gerai apgalvotą nuolaidą boloniečių skoniui, tačiau jau iš pat pradžių nesugebėjo nuslėpti savo tikrosios nuomonės. Į išankstinį Pepoli pusbrolio klausimą jis žodžiu atsakė, kad visi turimi brėžiniai niekam tikę; nors palyginti geriausias „gotikinis" projektas buvęs Terribilia'os, 1568 metais tapusio vyriausiuoju architektu (54 il.). Apskritai Palladio manė, kad būtų buvę kur kas geriau, net ir finansiniu požiūriu, laikytis visiškai kito – tai yra negotikinio – stiliaus ir arba nugriauti, arba rekonstruoti visas liekanas, net ir pagrindą (*imbasamento*).[70] Kai

[69] Gaye, op. cit., II, p. 360: „che a voler metter in proportione tutto l'ordine della facciata, come ricerca la buona architettura, non sono al luoco suo, percioche gli occhi [...] rompeno il primo ordine della facciata [tai yra, kai fasadas klasikiniu būdu dalijamas į tris aukštus!]...; similmente la finestra sopra la porta grande nella nave del mazzo scavenzza il secondo ordine et più scavezza el frontespicio della chiesa... io credo, s'esso fondatore fosse in vita, con manco fatica se li farebbe conoscer et confessar li errori che per causa del tempo l'a commesso, e non di lui, percio che in quel tempo non era ancora la buona architettura in luce come alli nostri secoli." Pastebėtina, kad Vignola stengiasi pabrėžti horizontalumą net ten, kur frontonų aukštis sulyginamas.

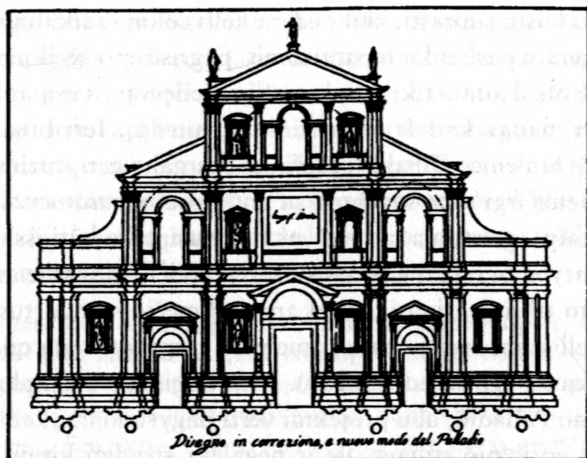
[70] Ibid., III, p. 316.

jam buvo leista suprasti, kad nedera kelti tokių radikalių reikalavimų ir geriau pasitenkinti pataisomis, pagrįstomis sveiku protu[71], jis surašė ataskaitą – tikrą diplomatijos šedevrą: jis esą apžiūrėjęs pastatą ir manąs, kad dviejų vietinių architektų, Terribilia ir „Teodaldi“ (Domenico Tibaldi), piešiniai yra gana geri, turint galvoje, kad jiems irgi teko susidurti su gotikiniu *imbasamento*, kuris, šiaip ar taip, egzistuoja ir, tiesą sakant, nusipelno būti išsaugotas, nes jo statyba brangiai kainavusi, ir dar todėl, kad jame atsiskleidžia „tam tikri gražiausi, pagal ano laikmečio standartus, bruožai“ („bellissimi avertimenti, come pero comportavana quei Tempi, nelli quali egli fu edifficato“). Atsižvelgiant į šias aplinkybes, rašo toliau Palladio, abu projektai verti pagyrimo ir, „kadangi turėjo būti gotikinio stiliaus, jie ir negalėjo atrodyti kitaip“ („che per essere opera todesca, non si poteva far altrimenti“). Yra ne vienas gotikinis pastatas, priduria jis su atlaidumu, būdingu pranašesniems, – tai Šv. Morkaus katedra Venecijoje (laikyta gotikine ligi pat aštuonioliktojo amžiaus), Frarių bažnyčia, *Duomo* Milane, Pavijos Kartūzų vienuolyno bažnyčia, Paduvos *Santo* bažnyčia, Orvjeto, Sienos ir Florencijos katedros, Paduvos kunigaikščių rūmai bei *Salone** („manoma, kad jos interjeras didžiausias Europoje, o juk ji *opera todesca*“) ir Vičencos Visuomenės rūmai (Palazzo Communale). Trumpai tariant, tokiomis aplinkybėmis Palladio ir pats nebūtų padaręs nieko geresnio ir tik taupumo sumetimais siūlė atsisakyti raižytinių ornamentų (*intagli*) bei smailių (*piramidi*). Netrukus jis prieina prie reikalo: net ir *imbasamento* galima šiek tiek pakeisti sujaukus elementų tvarką („mover qualque parte di quello luoco a luoco“), o tikrai tobulas sprendimas įmanomas tik turint veikimo laisvę ir nepaisant nei *imbasamento*, nei ko kito. Tuomet – ir tik tuomet – jis pats imtųsi projekto; tačiau šis gana brangiai atsieitų.[72]

* Teismo rūmai *Pallazzo della Ragione*, vadinami *Salone*, kurių salė turi apie 300 keturioliktojo amžiaus freskų.

[71] Ibid., III, p. 319.

[72] Ibid., III, p. 322 ir t.



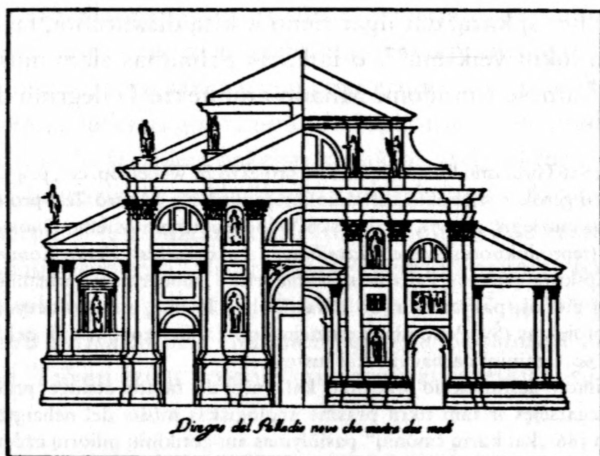
10. Andrea Palladio. Pirmasis Šv. Petronijaus bažnyčios fasado projektas (kontūrinis atspaudas). Bolonija, Šv. Petronijaus muziejus

Galiausiai Palladio sutiko bendradarbiauti su Terribilia ir išsaugoti pamatinę konstrukciją tokią, kokia ji buvo, tikėdamasis ją vis dėlto šiek tiek pakeisti[73]; jis net nusiuntė drąsesnį projektą – iš pradžių vieną, o po to dar du (10 ir 11 pav.).[74] Tačiau už tokį taikstymąsi vėliau brangiai sumokėjo. Kaip jau matėme, pradėjus įgyvendinti Palladio projektą, be kitų priekaištų, išsyk imta protestuoti dėl bandymų derinti *tedesco* ir *vecchio*.[75] Galiausiai pasipiktinimo kupiname atsakyme, kuriame be perstojo minimas Vitruvijus ir klasikinė antika, Palladio duoda valią savo ilgai tramdytam įniršiui prieš gotiką ir jos adeptus (netyčiom pripažindamas, jog numatytieji *imbasamento* pakeitimai buvo kur kas radikalesni negu jis, Palladio, iš pradžių leido suprasti). Į kaltinimą,

[73] Ibid., III, p. 332 ir t.

[74] Išspausdinta: O. Bertotti Scamozzi, *Les bâtimens et les desseins de André Palladio*, Vicenza, 1776–1783, IV, 18–20 il. Ketvirtojo brėžinio, kuriame pirmasis aukštas visiškai nepakeistas, bet priderintas prie viršutinių aukštų, rekonstruotų pagal paladiškąjį stilių, negalima priskirti pačiam Palladio; veikiau tai vienas kompromisinių pasiūlymų, kurį Palladio priėmė, norėdamas susitarti: „Io, Andrea Palladio, laudo il presente disegno."

[75] Gaye, op. cit., III, p. 395.



11. Andrea Palladio. Kiti du Šv. Petronijaus bažnyčios fasado projektai (kontūrinis atspaudas). Bolonija, Šv. Petronijaus muziejus

esą korintinį ir kompozicinį orderius jis uždėjęs ant gotikinio, Palladio atsakė, kad projekte numatyta visiškai perdekoruoti apatinį aukštą ir po to jo nebebus galima vadinti „gotikiniu" – lygiai taip, kaip gotikine nepavadinsi Loreto Šventųjų namų bažnyčios po to, kai šis pastatas buvo „uždengtas gerais ornamentais". Tačiau kompozicinės visumos atžvilgiu, anot Palladio, kritikai pademonstravo apgailėtiną nesusigaudymą architektūroje:

Aš nežinau, kurio vokiečių autoriaus veikaluose jie [t.y. kritikai] atrado architektūros apibrėžimą, pagal kurį tai ne kas kita, o visumos dalių simetrija, kur kiekviena dalis yra tokių gerų proporcijų ir taip gerai suderinta su kitomis, – ir atvirkščiai, kad jų tarpusavio harmonija sukelia didingumo ir dermės įspūdį; tačiau gotikos stilių reikėtų vadinti nesusipratimu, o ne architektūra – būtent tokios, o ne geros architektūros išmoko šie specialistai.[76]

[76] Ten pat, III, p. 396 ir t.: „ne so in che autori tedeschi habino mai veduto descrita larchitetura, qual non e altro che una proportione de membri in un corpo, cussi ben l'uno con gli altri e gli altri con l'uno simetriati et corispondenti, che armonicamente rendino maesta et decoro. Ma la maniera tedescha si può chiamare confusione et non architetura et quelle dee haver questi valenthuomoni imparata, et non la buona."

Paskelbus šį karą, dar ilgai vienų ir kitų diskutuota, tačiau nebesiimta jokių veiksmų[77], o laikinas paliaubas šiam mūšiui dėl fasado[78] atnešė itin įdomi Milano architekto Pellegrino de' Pel-

[77] Dėl 1626 Girolamo Rainaldi pateikto projekto žr. Weber, op. cit., p. 43. Weberis nepaminėjo gerokai stilizuoto aštuonioliktojo amžiaus Mauro Tesi projekto (Šv. Petronijaus muziejus, nr. 27), analogiško Vidoni sukurtam Milano *Duomo* fasado projektui (reprodukuotas Tietze, *Mitteilungen der kunsthist. Zentr.-Komm.*, 1914, p. 262). Apskritai paėmus, Palladio nesėkmė reiškė „modernistų" pralaimėjimą; žr. anoniminį piešinį, pažymėtą 1580 data (Weber, IV il.), ir visus devynioliktojo amžiaus projektus (Šv. Petronijaus muziejus, nr. 22–24, 39–43, 47), dėl kurių žr. Weber, p. 60. Ilgainiui darbai visiškai sustojo.

[78] Devintojo dešimtmečio pradžioje, kai ginčai dėl fasado atslūgo, prasidėjo ne mažiau pagarsėjęs ir tam tikra prasme analogiškas mūšis dėl nebaigtos navos skliautų. 1586 „kai kurių žmonių" pasiūlymas ant gotikinių piliorių uždėti frizą ir architravą buvo vienbalsiai atmestas (kaip „non conveniente a questa opera todescha") ir nuspręsta, kad kryžminiai smailiųjų arkų skliautai yra vienintelis priimtinas sprendimas, „poi che non si crede, che questi Todeschi in simil tempi di buona maniera habbino fatte volte daltra forma" (Gaye, op. cit., III, p. 477 ir t., 482 ir t.). 1587–1589 Terribilia perdengė vieną tarpą; bet kadangi jis laikėsi klasikinių, o ne gotikinių, proporcijų, jo skliautą gotikos šalininkai sukritikavo – iš dalies pagrįstai – kaip „pernelyg žemą". Šios gotikinės frakcijos ruporu tapo Carlo Carazzi, pravarde Il Cremona, siuvėjas, – Springeris ir Schlosseris (*Kunstliteratur*, p. 360) jį traktuoja kaip komišką personažą; tačiau plg. Weber, op. cit., p. 47 ir t., kuris jį gina, čia p. 76 ir t. išspausdintos ir Carazzi peticijos. Remdamasis visais įmanomais autoritetais, ypač Cesariano trianguliacijos teorija, Carazzi reikalavo aukštesnių skliautų ir galiausiai savo pasiekė. Du dalykai verti dėmesio: pirma, kad ypač pabrėžiamas Carazzi sugebėjimas įtikinti daugelį aristokratijos atstovų („multi *gentilhomini* principali della città", Gaye, III, p. 485); antra, kad abi pusės visiškai sutarė dėl vieno dalyko: esą gotikiniu stiliumi pradėta bažnyčia turi būti ir baigta gotikiniu stiliumi. „Se adunque l'arte ad imitatione della natura deve condure l'opere sue a fine, – sako Carlo Carazzi, – la chiesa di San Petronio si deve continuare et finire sopra li principii ed fondamenti, sopra li quali e comminciata" („Kaip tikra tai, kad menas turi vadovautis gamta [tai yra vengti skirtingų rūšių maišymo], lygiai taip pat tikra tai, kad mes privalome tęsti ir baigti Šv. Petronijaus bažnyčios statybą pagal tuos principus ir maksimas, pagal kurias ji buvo pradėta"); būtent pagal „ordine chiamata da ciascuno ordine thedesco". Bent jau čia jam visiškai pritarė ir Terribilia (Gaye, III, p. 492), kuris rašė: „Questa volta dovea essere d'ordine Tedesco et di arte composito, per non partorire l'esorbitanza di ponere un capello Italiano sopra un habito Tedesco" („Šis skliautas turi būti iškeltas gotikiniu stiliumi, kad neatrodytų absurdiškai: itališka skrybėlė prie vokiško kostiumo"). Vienintelis skirtumas tas, kad Carazzi, teisingai jausdamas gotikines proporcijas, manė, kad statant reikia griežtai laikytis trianguliacijos taisyklės; tuo tarpu, pasak Terribilia, gotikinį stilių su kitais sieja tik „regole naturali" (kuri reikalauja tiesių laikančiųjų

legrini 1582 metų rugsėjo 25 dieną pateikta „galutinė ataskaita". Ši ataskaita – tikras aiškumo etalonas – pradedama tuo, kad visi turimi projektai suskirstomi į tris grupes („vieni kiek įmanydami mėgina laikytis gotikinio orderio, kuriuo buvo pradėta statyba, kiti siūlo šį orderį pakeisti klasikine architektūra, dar kiti pateikia barbariškos poklasikinės architektūros ir klasikinio orderio derinį")[79], o baigiama griežtu tvirtinimu, kad reikia laikytis „stiliaus grynumo". Iš principo Pellegrino pritartų bažnyčios rekonstrukcijai iš pamatų „klasikiniu stiliumi" (*a forma di architettura antica*), kuris vienintelis grožį ir puošnumą derina su tvirtybe. Tačiau jeigu bolonięčiai negali atsisveikinti su gotika, tuomet

iš esmės būčiau linkęs laikytis šios [gotikinės] architektūros taisyklių (kurios, beje, yra daug priimtinesnės, negu kai kurie žmonės mano) ir geriau orderių nejungčiau vieno su kitu, kaip kai kas elgiasi.[80]

---

konstrukcijų, langų, bokštų ir pamatų linijų), tačiau gotikai visiškai nebūdinga „regole trovate dal'uso e dal'arte". Vadinasi, atsižvelgiant į gamtos dėsnius, net ir gotikinis statinys privalo laikytis Vitruvijaus priesakų; tačiau atskirų pakeitimų (*alterationi*) atveju jis turi būti sutvarkytas pagal geriausius gotikinio stiliaus pavyzdžius, arba „dal propio edifficio, che si dovrà continuare o emendare". Vienoje vietoje – kur kalbama apie *chiese tedesche ben fatte* – Terribilia netgi pripažįsta vieną apibrėžtą proporcijų taisyklę (Gaye, op. cit., III, p. 493): „perchè si vede in tutte le chiese tedesche *ben fatte*, ed ancor delle antiche, le quali hanno più d'una andata, che sempre dove termina l'altezza del una delle andate più basse, ivi comincia la imposta della volta più alta" („visose gerai pastatytose vokiškose bažnyčiose, taip pat senovinėse itališkose, turinčiose daugiau negu vieną navą, galima pastebėti, jog aukščiausios [centrinės] navos skliautai prasideda aukštyje, atitinkančiame bendrą žemesniųjų [šoninių] navų aukštį").

[79] Gaye, op. cit., III, p. 446: „Parte atendano a seguire più che hano saputo l'ordine Todesco, con il quale e incaminato l'opera, et altri quasi intendano a mutar detto ordine et seguire quello dell'architettura antica, et parte de'detti disegni sono uno composito di detta architettura moderna barbara con il detto ordine antico." Akivaizdu, kad Pellegrini projektų „katalogas" sudarytas pagal tris galimų sprendimų tipus, p. 193 ir t. Be to, jis pabrėžia, kad geri architektai, kurie iš tikrųjų perprato „ragione di essa fabricha Tedesca", taikydami šį stilių itin uoliai stengėsi „išvengti painiavos".

[80] Ibid.: „A me piaceria osservare più li precetti di essa architettura che pur sono più raggionevoli de quello che altri pensa, senza compore uno ordine con l'altro, come altri fano."

V

Kai kuriose ką tik cituotose pastabose ir, beje, netgi tose, kurios jokiu būdu nėra palankios gotikiniam stiliui, juntame savotišką potekstę, kurios nederėtų išleisti iš akių šio triukšmingo ginčo klegesyje. Tas pats Terribilia, kuris neigia, kad gotikinei architektūrai būdingi kokie nors griežti estetiniai dėsniai, šneka apie „gerai pastatytas gotikines bažnyčias" (*chiese tedesche ben fatte*) ir, vadinasi, pripažįsta, jog tarp šio, jo manymu, peiktino stiliaus pastatų esama ir pagirtinų egzempliorių. Pellegrino de' Pellegrini, laikydamas rekonstrukciją iš pagrindų *all'antica* stiliumi visų geriausiu sprendimu ir apibūdindamas gotikos architektūrą kaip „barbarišką", vis dėlto pripažįsta, kad „gotikos architektūros dėsniai, beje, yra daug praktiškesni, negu mano kai kurie žmonės". Andrea Palladio, kuris nedvejodamas paskelbia visą gotikos architektūrą *confusione* [maišaliene], senajame *imbasamento* atranda tam tikrų susižavėjimo vertų idėjų, turint galvoje tai, kada jis buvo pastatytas". Net ir Vignola, nors ir suirzęs, pareiškia, kaip pamename, kad senojo gotikos meistro, pradėjusio Šv. Petronijaus bažnyčios statybą, gausios klaidos (kurias nūnai, 1547 metais, jis ir pats neabejotinai pripažintų), atsirado „ne dėl jo paties kaltės, o dėl laiko, kuriame gyventa; nes tame amžiuje geros architektūros dar neturėta kaip dabar".

Panašios pastabos, nepaisant dogmatiško jų priešiškumo gotikai, signalizuoja apie atsiradimą požiūrio, kurį galima pavadinti istoriniu – istoriniu ta prasme, kad reiškiniai ne tik susiejami laike, bet ir vertinami atsižvelgiant į „*jų* laikmetį" – štai kodėl aš paskyriau tiek vietos diskusijai apie Šv. Petronijaus bažnyčios fasadą. Dabar galų gale pats laikas sugrįžti prie Giorgio Vasari.

Vasari taip pat buvo istorinio mąstymo adeptas, faktiškai netgi tokio mąstymo pirmeivis – tai mąstymo būdas, kurį ir patį reikia vertinti „istoriškai". Mums nepavyktų teisingai įvertinti Vasari metodo prigimtį ir reikšmę, be atodairos jį prilyginant tam, ką mes, dvidešimtojo amžiaus žmonės, suprantame kaip „istorinį metodą"[81]; tačiau mes būtume lygiai taip pat neteisūs atkakliai pa-

[81] Taip mano U. Scoti-Bertinelli, *Giorgio Vasari Scrittore*, Pisa, 1905, p. 134.

brėždami – vėlgi iš dvidešimtojo amžiaus pozicijų – tik jo istorinį neadekvatumą, ar net neigdami jo istorines intencijas.[82]

Vasari istorijos sampratai, kuriai pritarė jo amžininkai ir „bendraminčiai", būdinga tai, kad joje vyrauja du iš esmės heterogeniški principai, kurie išsiskyrė tik ilgoje ir daug pastangų pareikalavusioje raidoje (beje, tokia raida būdinga visoms intelektinės veiklos sritims). Viena vertus, buvo reikalaujama tyrinėti reiškinius glaudžiai susiejant juos su jų laiku ir vieta, kita vertus – interpretuoti reiškinių savaiminę vertę ir reikšmę. Šiandien mes jau nugalėjome šių dviejų principų tarpusavio prieštaringumą (išryškėjusį tik aštuonioliktajame ir devynioliktajame amžiuje) ir nuoširdžiai tikime, kad „istorinis" ir „teorinis" meno tyrimo aspektai skiriasi savo metodais, tačiau priklauso vienas nuo kito ir siekia vieno galutinio tikslo. Mes skiriame „meno istoriją", apsiribojančią tam tikrų santykių, jungiančių atskirus kūrinius, tyrimu, nuo „meno teorijos", kuri kritiniu ar fenomenologiniu požiūriu sprendžia bendrąsias problemas, kurios iškeliamos arba į kurias gilinamasi šiuose kūriniuose. Tik suvokdami šį skirtumą, mes galime naujai pažvelgti į jų sintezę, kuri gali būti nepaprastai vaisinga interpretuojant istorinį procesą ir atitinkamai nagrinėjant „menines problemas", ir atvirkščiai, ji gali pasitarnauti „menines problemas" vertinant istoriniu požiūriu.

Kita vertus, Vasari sampratoje – laikantis dabartinio požiūrio – suplakami du vienas kitam prieštaraujantys principai nežinant, kad tokio prieštaravimo apskritai esama: pragmatizmas, kuris kiekvieną individualų reiškinį aiškina kaip padarinį, turintį konkrečią priežastį, ir visą istorijos procesą laiko vienas kitą „motyvuojančių" reiškinių seka, čia dera su dogmatizmu, pagrįstu tikėjimu absoliučia arba tobula „meno norma" (*perfetta regola*

[82] Tokį argumentą prieš Scoti-Bertinelli pateikė L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna, 1926, p. 118 ir t. Neseniai R. Krautheimeris („Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, L, 1929, p. 49 ir t.) aptarė Vasari vaidmenį dailės istorijos raidoje; tačiau į jo vertingą straipsnį čia neatsižvelgta dėl to, kad jis pasirodė vėlokai.

dell'arte)[83] ir kiekvieną individualų reiškinį vertinančiu pagal tai, kaip jis atitinka šią normą. Dėl šio priešybių suplakimo Vasari istorijos samprata neišvengiamai turėjo tapti teleologiška. Atskirų kūrinių seką jis buvo priverstas interpretuoti kaip daugybę mėginimų kuo tobuliau įgyvendinti *perfetta regola dell'arte*, o tai reiškia, kad jis buvo priverstas girti arba peikti kiekvieną atskirą darbą pagal šio pasiektą *perfezione* laipsnį.

Nesitikėkime, kad tokia meno istorijos samprata, taikoma „laikotarpiams" ir „stiliams", traktuos „gerumo" ir „blogumo" priešpriešą tik kaip dviejų rūšių skirtumą; kad vietoj gilios prarajos tarp „viduramžių" ir „renesanso" meno pasirinks šiuolaikinę skirtumo, išsitenkančio tęstinumo ribose, sąvoką; ir kad gilinsis į kiekvieną individualų reiškinį remdamasi jo paties prielaidomis, o ne matuodama pagal absoliutų *perfetta regola* kriterijų. Vis dėlto Vasari istorijos interpretacija neišsivertė – tegul ir netiesiogiai – be to, ką paprastai vadiname istorinio pateisinimo sąvoka, kadangi iš nesąmoningo motyvų dvilypumo, neleidžiančio aiškiai išskirti istorinio ir teorinio metodų, galop išsirutuliojo akivaizdus prieštaravimas. Jeigu kiekvieno dailės kūrinio vertė matuojama pagal *perfetta regola* kriterijų ir kartu manoma, kad šio „tobulumo" galutinis rezultatas remiasi nenutrūkstama individualių kūrinių seka, kūrinių, kurių kiekvienas yra tarsi žingsnis iš anksto nulemtu keliu, tuomet šiuos žingsnius neišvengiamai reikia vertinti kaip daugiau ar mažiau svarbią „pažangą" (*miglioramento*).[84] Kitaip tariant, *bendrasis kiekvieno laikotarpio pasiekimų lygis* (pavyzdžiui, anot Vasari, atskaitą galima pradėti nuo viduramžių) *laikytinas pagalbiniu vertinimo kriterijumi*, pagal kurį kiekvienas dailės kūrinys, kad ir koks „netobulas", tampa palyginti pagirtinas. „*Perfet-*

[83] *Vasari*, II, p. 95: „...non si può se non dirne bene e darle un po' più gloria, che, *se si avesse a giudicare con la perfetta regola dell'arte*, non hanno meritato l'opere stesse" („...privalome gerai atsiliepti apie juos ir parodyti šiek tiek daugiau pagarbos, negu to nusipelno patys kūriniai, kai *imami vertinti pagal meno tobulumo kriterijų*").

[84] Plg., be daugybės kitų, tekstą, cit. n. 126, p. 222.

ta regola" kriterijų neišvengiamai papildo „*natura di quei tempi*" kriterijus: reikia atsižvelgti į tai, kad kiekvieną dailininką varžo istorinės sąlygos, kurių negalima pakeisti, ir todėl istoriniu požiūriu jo kūrinį reikia vertinti teigiamai, net jeigu tas pats kūrinys estetiniu-dogmatiniu požiūriu yra smerktinas.

Šitaip galime suprasti tai, kas iš pirmo žvilgsnio atrodė keista: kad radikaliausi gotikos stiliaus oponentai patys pirmieji suvokė būtinybę įžvelgti reliatyvią vertę tų reiškinių, kurie, regis, neturi jokios absoliučios vertės; ir kad iš to paties priešiškumo, iš kurio, kaip matėme, gimė pirmasis stilistinis viduramžių dailės apibūdinimas, gimė ir pirmasis istorinis jos įvertinimas. Taipgi galime suprasti, kad pirmasis istorinis gotikos stiliaus įvertinimas skambėjo kaip atsiprašymas už vargšą dailininką, anais laikais taip ir nesugebėjusį sukurti nieko geresnio, atsiprašymas už vargšą istoriką, kuris privalo pažinti, tiksliau, pripažinti tokius netobulus pastatus, skulptūras bei paveikslus.

Vasari, didžiausias gotikos priešas, ir tas maloningai pagiria vieną kitą brandžiųjų ir vėlyvųjų viduramžių dailės ir architektūros paminklą.[85] Už tai jis buvo apkaltintas „stebėtinu nenuoseklumu", kurį esą galima paaiškinti tik jo regioniniu patriotizmu[86]; tačiau Vasari nenuoseklus tik tiek, kiek jo meninio mąstymo pagrindai, žvelgiant dabartiniu požiūriu, buvo prieštaringi. Teigiamai atsiliepdamas apie vieną kitą gotikinį pastatą, bet apskritai smerkdamas gotikinę architektūrą, jis nėra labiau nenuoseklus kaip kalbėdamas apie daugelį ankstyvųjų tapytojų ar skulptorių ir nurodydamas, kad jų kūriniai, „nors šiais laikais jų nebegalime vadinti gražiais", „anuomet buvo nuostabūs" ir vienaip ar kitaip prisidėjo prie menų atgimimo.[87] Reikalas tas,

[85] *Frey*, p. 486: „...fece Arnolfo il disegno et il modello del non mai abbastanza lodato tempio di Santa Maria del Fiore..." Taip pat, pavyzdžiui, plg. *Frey*, p. 199, apie S. M. iš sul Monte, arba *Frey*, p. 196, apie Šv. Apaštalų (*SS. Apostoli*) bažnyčią ir jos ryšį su Brunelleschi.

[86] *Frey*, p. 71, n. 48.

[87] Žr., pavyzdžiui, tekstą apie Cimabue piešybą (cit. p. 177) arba tekstus apie Arnolfo di Cambio architektūros patobulinimą (cit. n. 124 ir 126, p. 221 ir 222).

kad jo vertinimai, kurie neliečia jo paties gyvenamojo meto didžiųjų kūrinių, gali būti ir reliatyvūs, ir absoliutūs; o išskirtiniu atveju, kai jis ypatingai giria ankstyvesnį kūrinį, pavyzdžiui, Florencijos katedros kupolą ir žibintą kaip „nepakartojamus", jis rūpestingai pabrėžia, kad šis atvejis – išimtinis: „vis dėlto neturėtume spręsti apie visumos tobulumą pagal vieną gerą detalę".[88] Tik mūsų laikais, o ne šešioliktajame amžiuje įžiūrime prieštaravimą, kai tas pats autorius, vienoje pastraipoje giriantis Arnolfo di Cambio katedros maketą, kuris (pagal ano meto nuostatas) „neturėtų būti taip aukštai vertinamas", kitur kaltina tą patį Arnolfo ir jo jaunesnį kolegą Giotto už visą tą stilių mišinį ir iškraipytas proporcijas, kurios (pagal *perfetta regola dell'arte*) sudaro gotikos esmę. Ši painiava ir nukrypimai išsisklaidė tik po to, kai „*gran* Filippo Brunelleschi" vėl atrado klasikinius matmenis ir orderius.[89] Tačiau net Brunelleschi nepasiekia *perfezione* lygio,

[88] Cit. n. 90, p. 211.

[89] *Vasari*, II, 103: „Perchè prima con lo studio e con la diligenza del gran Filippo Brunelleschi l'architettura ritrovò le misure e le proporzioni degli antichi, cosi nelle colonne tonde, come ne' pilastri quadri e nelle cantonate rustiche e pulite, e allora si distinse ordine per ordine, e fecesi vedere la differenza che era tra loro" (Didžiojo Filippo Brunelleschi studijų ir darbštumo dėka architektūra pagaliau ir vėl panaudojo antikinių autorių matmenis ir proporcijas, apvalias kolonas, keturkampius piliorius, rustuotą ir lygią kampų apdailą; tuomet orderiai buvo atskirti vienas nuo kito, ir išryškėjo jų ypatumai"). Savo paties *Gyvenime* (*Vasari*, II, p. 328) Vasari teigia, kad iki jo laikų architektūra buvusi visiškai degradavusi ir žmonės neišmintingai paklodavę daug pinigų, „facendo fabbriche senza ordine, con mal modo, contriste disegno, con stranissime invenzioni, con disgraziatissima grazia, e con peggior ornamento" („statydami pastatus be jokios tvarkos, blogais metodais, pagal apgailėtinus projektus, su keisčiausiomis išmonėmis, kerėpliška plastika ir dar prastesne puošyba"). Vėliau, vėl girdamas Brunelleschi, kad atrado antikinius orderius, Vasari priduria, kad Brunelleschi laimėjimai buvo juo didesni todėl, kad „ne' tempi suoi era la maniera Tedesca in venerazione per tutta Italia e dagli artefici vecchi exercitata" („jo laikais visoje Italijoje buvo didžiai vertinamas senųjų meistrų naudojamas vokiškas stilius"). Pirmajame *Gyvenimų* leidime į tokių pasibjaurėtinų pavyzdžių sąrašą vis dar įtraukiama Florencijos katedra ir Šv. Kryžiaus bažnyčia (*Vasari*, II, p. 383); antrajame leidime šie pastatai perkelti į naujai įterptą „Arnolfo di Cambio gyvenimą" (plg. toliau, p. 221) ir todėl išbraukti iš juodojo sąrašo.

kadangi nuo to laiko meninės vertės standartai tapo dar aukštesni.[90]

Svarbiausia, ir pats Vasari pripažino šią savitą reliatyvumo atmainą. Pavyzdžiui, „Antrosios dalies pratarmėje“ jis rašo:

Štai kodėl tuo metu gyvenę meistrai, kurių [Gyvenimus] įdėjau į pirmąją knygos dalį, nusipelno pagyrimo ir pagarbos, kurios verti jų kūriniai, juolab kad jie – kaip ir anų laikų architektų bei tapytojų kūriniai – nesusilaukė pagalbos iš ankstesniųjų laikų ir turėjo patys prasiskinti kelią; o pradžia, kad ir kokia menka, visuomet nusipelno nemenko pagyrimo.[91]

Ir galbūt dar aiškiau:

Vargu ar leisčiau kam nors patikėti, jog esu toks kvailas ir neišmanėlis, kad nežinočiau, jog Giotto, Andrea Pisano, Nino ir visų kitų, kuriuos draugėn sudėjau į pirmąją dalį dėl stilistinių panašumų, kūriniai, palyginti su vėliau dirbusiųjų kūriniais, nenusipelno ypatingo ar net vidutinio pagyrimo; ar kad to nesuvokiau girdamas juos. Tačiau prisiminus anų laikų sąlygas, kai trūko amatininkų ir buvo sunku surasti gerų pagalbi-

[90] *Vasari*, II, p. 105: „Nondimeno elle si possono sicuramente chiamar belle e buone. Non le chiamo già perfette, perchè veduto poi meglio in quest'arte, mi pare poter ragionevolmente affermare, che la mancava qualcosa. E sebbene e'v'è qualche parte miracolosa, e della quale ne' tempi nostri per ancora non si è fatto meglio, ne per avventura si fara in quei che verranno, come verbigrazia la lanterna della cupola di S. Maria del Fiore, e per grandezza essa cupola...: pur si parla universalmente in genere, e non si debbe dalla perfezione e bont d'una cosa sola argumentare l'eccellenza del tutto.“ („Vis dėlto juos [Brunelleschi kartos kūrinius], be abejonės, galima vadinti gražiais ir gerais. Tačiau aš ir toliau nevadinu jų tobulais, kadangi vėliau šioje meno srityje sukurta kur kas geresnių pavyzdžių, ir, man regis, galiu pagrįstai tvirtinti, kad jiems šio to stinga. Ir nors kai kurios jų dalys tokios stebuklingos, kad ir mūsų laikais nieko geresnio nepadaryta ir vargu ar bus padaryta ateityje, kaip Gėlių Švč. Marijos bažnyčios kupolo žibintas bei pats kupolas, turint galvoje jo dydį... Tačiau mes kalbame apskritai, ir todėl neturėtume spręsti apie visumos pranašumą pagal vieną gerą ir tobulą pavyzdį“.)

[91] *Vasari*, II, p. 100: „Laonde que' maestri che furono in questo tempo, e da me sono stati messi nella prima parte, meriteranno quella lode, e d'esser tenuti in quel conto che meritano le cose fatte da loro, purchè si consideri, come anche quelle degli architetti e de' pittori de que' tempi, che non ebbono innanzi ajuto ed ebbono a trovare la via da per loro; e il principio, ancora che piccolo, e degno sempre di lode non piccola.“

ninkų, juos reikia laikyti ne tik gražiais, kaip pats esu juos pavadinęs, bet ir stebuklingais...[92]

Pagaliau paties Vasari *Gyvenimo* pabaigoje randame keletą sakinių, kuriuos, turint omenyje jų kontekstą, reikėtų laikyti galutiniu įsitikinimu:

Tiems, kuriems atrodo, jog aš pernelyg išgyriau kurį nors meistrų, senovės ar šiuolaikinį, ir kurie, senuosius meistrus lygindami su dabartiniais, galbūt šaiposi iš pirmųjų, nežinau, ką dar galėčiau atsakyti be to, kad mano tikslas visuomet buvo girti ne absoliučiai, o, kaip sakoma, reliatyviai (*non semplicemente ma, come s'usa dire, secondo chè*), atsižvelgiant į vietą, laiką ir kitas panašias aplinkybes; ir iš tiesų, nors Giotto anais laikais ir buvo itin garbinamas, nežinau, kaip žmonės būtų vertinę jį ir kitus senovės meistrus, jeigu jie gyventų Buonarotti laikais; tačiau šio amžiaus, kuriame pasiekta aukščiausia tobulybės viršūnė, žmonės nebūtų tuo, kas jie yra, jei tie kiti nebūtų pirma mūsų buvę tuo, kas jie buvo.[93]

Reikėjo šiek tiek laiko, kad šis atsiprašymą primenantis pripažinimas virstų pozityviu istorinės tiesos teiginiu.[94] Tačiau Vasari aiš-

[92] *Vasari*, II, p. 102: „Ne voglio che alcuno creda che io sia si grosso, ne di si poco giudicio, che io non conosca, che le cose di Giotto e di Andrea Pisano e Nino e degli altri tutti che per la similitudine delle maniere ho messi insieme nella prima parte, se elle si compareranno a quelle di color, che dopo loro hanno operato, non merieranno lode straordinaria ne anche mediocre. Ne è che io non abbia cio veduto, quando io gli ho laudati. Ma chi considerarà la qualità di que' tempi, la carestia deglia artefici, la difficultà de' buoni ajuti, le terrà non belle, come ho detto io, ma miracolose." Dėl žodžio „miracolose" plg. tekstą, cit. n. 90, p. 211.

[93] *Vasari*, VII, p. 726: „A coloro, ai quali paresse che io avessi alcuni o vecchi o moderni troppo lodato e che, facendo comparazione da essi vecchi a quelli di questa età, se ne ridessero, non so che altro mi rispondere; se non che intendo avere sempre lodato, non semplicemente, ma, come s'usa dire, secondo chè, e avuto rispetto ai luoghi, tempi ed altre somiglianti circostanze. E nel vero, come che Giotto fusse, poniamo caso, ne' suoi tempi lodatissimo: non so quello, che di lui e d'altri antichi si fusse detto, se fussi stato al tempo del Buonarroto – oltre che gli uomini di questo secolo, il quale è nel colmo della perfezione, non sarebbono nel grado che sono, se quelli non fussero prima stati tali e quel, che furono, innanzi a noi" (cit. iš L. Venturi, op. cit., p. 118).

[94] Giovanni Cinelli istorinės tiesos postulatą aiškiai suformulavo Francesco Bocchi'o *Le Bellezze della Città di Firenze*, Florence, 1677, p. 4, „Įvade": „Onde per il fine stesso della Legge, cioè di dare *„ius suum unicuique"*, siccome non istimerò bene le cose ordinarie doversi in estremo lodare, cosi io non potrò

kiai atskirtos sąvokos „gražu“ ir „stebuklinga“ bei nuolatinės nuorodos į istorinį *secondo chè* – terminą, kuris akivaizdžiai pasiskolintas iš scholastinio skirstymo į *simpliciter* arba *per se* ir *secundum quid*, tai yra į „absoliučius teiginius“ ir „kieno nors atžvilgiu reliatyvius teiginius“ – mums padeda suprasti, kad gotikinis Vasari sukurtas rėmas nėra toks jau paradoksalus, kaip pasirodė iš pirmo žvilgsnio. Visų pirma tai svarbus žingsnis nuo gotikinio palikimo pripažinimo iki spontaniško gotikinio stiliaus kūrinio atsiradimo, ir net *conformità* principas nepajėgus paaiškinti mūsų mažąjį paminklą.

Statydami Milano *Tiburio*, dailininkai susidūrė su problema, kaip išsaugoti stiliaus vieningumą ir kartu prie turimos navos pristatyti naują bokštą, tai yra kaip suderinti du techniniu požiūriu vienarūšius elementus, bet vieną seną, kitą naują. Vasari iškėlė sau uždavinį išsaugoti stiliaus vienybę, jau egzistuojančiam piešiniui pridėdamas naują rėmą, tai yra derindamas du elementus, seną ir naują, tačiau techniniu požiūriu skirtingų rūšių. *Tiburio* atveju problemą, kaip liudija šaltiniai, sudarė tik formalaus atitikimo klausimas; tikėtasi, kad naujojo *Tiburio* stilius bus toks pat „gotikinis“, kaip ir senosios navos. Tačiau Cimabue menas, anot paties Vasari, buvo ne gotikinis, o „bizantinis“ („nors jis [Cimabue] ir sekė graikus, vis dėlto smarkiai ištobulino [piešimo] meną“[95]); vis dėlto daugiausia dėmesio Vasari skyrė ne stilistiniam *conformità*, kas aiškiai matyti iš to, kad jis nevengė savo sukurto viduramžiško portalo arką papuošti vienu iš savo medžio raižinių, įkomponuotu į patį šiuolaikiškiausią kartušą, koks tik jam išėjo.

---

anche sentir biasimare il disegno di Cimabue benchè lontano dal vero, ma devesi egli molto nondimeno commendare per esser stato il rinuovatore della pittura“ („Tad atsižvelgus į šio įstatymo *raison d'être*, pagal kurį dera suteikti *ius suum unicuique*, man regis, neteisinga pernelyg girti eilinius dalykus; bet podraug aš negaliu klausyti, kai žmonės kritikuoja Cimabue piešinį, nors jis anaiptol nėra tikslus; vis dėlto Cimabue reikia pagirti vien už tai, kad reformavo tapybą“). Šį reikalavimą pateisinti Cimabue sąlygojo, žinoma, tie patys svarstymai, kurie paskatino Vasari suprojektuoti Cimabue priskiriamam piešiniui „istorinį“ rėmą.

[95] *Frey*, p. 392: „...se bene imitò quei greci, aggiunse molta perfezione all'arte....“

Tad sumanymas įdėti Cimabue piešinį į viduramžišką rėmą iš esmės skiriasi nuo sumanymo prie gotikinės bažnyčios pristatyti gotikinį bokštą; pastaruoju atveju siekiama tam tikro meno kūrinio optinio vientisumo, o pirmuoju atveju vientisumo idėja pranoksta ne tik rūšinius skirtumus (figūrinis atvaizdas ir architektūrinis dekoras), bet ir stiliaus skirtumus („gotikinis" ir „bizantinis"). Čia išryškėjęs principas – veikiau istorinis negu estetinis – išties dominuoja Vasari *Gyvenimuose*, kur atskleidžiama architektūros, skulptūros ir tapybos ***pari passu*** raida ir pirmą kartą nustatomas jų bendrasis vardiklis. Būtent Vasari pirmasis[96] pareiškė, kad visi šie menai yra to paties tėvo, „kompozicinio piešinio", vaikai, ***commune padre delle tre arti nostre, architettura, scultura et pittura***[97], tokiu būdu ***disegno*** sąvokai suteikdamas ontologinę aureolę (prie kurios jo įpėdiniai, tokie kaip Federico Zuccari bei daugelio akademijų atstovai, pridėjo dar ir metafizinę)[98], bet sykiu įtvirtindamas tai, ką mes priimame kaip savaime suprantamą dalyką: vadinamųjų vizualinių menų arba, siauriau, dailiųjų menų vidinį bendrumą.

Žinoma, Vasari šią triadą išrikiuoja pagal tam tikrą hierarchiją. Jis, kaip ir dauguma jo pirmtakų bei amžininkų, manė, kad architektūros menas, būdamas nevaizduojamasis, yra viršesnis už vaizduojamąją dailę; o senąjį ginčą tarp skulptūros ir tapybos išsprendė pastarosios naudai, mat pats buvo tapytojas.[99] Kita vertus, jis

[96] Mintį, kad skulptūra ir tapyba, nors ir skiriasi, yra „giminingi menai" ir turėtų išspręsti savo šeimyninius ginčus, išreiškė Alberti, jį palaikė Benedetto Varchi (laiško, cit. n. 99, p. 214–215, adresatas), taip pat ir pats Vasari. Tačiau iki Vasari niekas neakcentavo – ir apskritai neminėjo – prigimtinės trijų „vizualinių menų" giminystės ir nenagrinėjo jų vienoje knygoje.

[97] *Frey*, p. 103 ir t. Pirmajame 1550 m. leidime dar nėra teksto apie *disegno* (*Frey*, p. 103–107), jis įtrauktas (anot Frey'aus, Vincenzo Borghini'o raginimu ir su jo pagalba) į antrojo 1568 m. leidimo „Įvadą". Tačiau Vasari apibūdino *disegno* kaip trijų menų „tėvą" dar 1546 m. („Laiškas Benedetto Varchi", cit. n. 99, p. 214–215.

[98] Plg. E. Panofsky, *Idea* (Studien der Bibliothek Warburg, V), Leipzig–Berlin, 1924, p. 47 ir t., 104.

[99] G. Bottari ir S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milan, 1822–1825, p. 53 (architektūra viršesnė už tapybą ir skulptūrą), ir p. 57: „E perchè il disegno è padre di ognuna di queste arti ed essendo il dipingere

visuomet nedvejodamas laikėsi tvirtos nuomonės, kad visi dailieji menai remiasi tuo pačiu kūrybiniu principu ir, vadinasi, jų raida paralelinė. Būdamas ištikimas savo „Įvado", kuriame architektūra, skulptūra ir tapyba pirmą kartą nagrinėjamos viename traktate, nuostatoms, apie šiuos menus jis nuolat kalba kaip apie *queste tre arti*, skiria vienodai dėmesio atitinkamiems jų atstovams ir niekada neužmiršta pabrėžti jų bendro istorinio likimo. Vasari „gotikinį" rėmą galėtume dar geriau suvokti, jeigu sugebėtume parodyti, kad Cimabue piešinio figūrinis stilius ir rėmo architektūros stilius Vasari istorijos sampratoje užima tą pačią *vietą*.

Kaip žinia, ši istorijos samprata pagrįsta evoliucijos teorija, pagal kurią istorinę meno ir kultūros „pažangą" sudaro trys iš anksto nulemti – vadinasi, tipiški[100] – tarpsniai (*età*): pirmoji, primityvioji pakopa, atspindinti trijų menų kūdikystę[101], kada išryškėja tik jų „apmatai" (*abozzo*)[102]; antroji, pereinamoji pakopa, kurią galima palyginti su paauglyste, kai padaryta didelė pažanga, tačiau dar nepasiekta visiška tobulybė[103]; ir galiausiai brandos pakopa, kai menas „pasiekia tokias aukštumas, jog žmogus veikiau baiminiesi nuosmukio negu tikiesi tolimesnės pažangos".[104]

---

e disegnare più nostro che loro"; vertimas į vokiečių kalbą: E. Guhl, *Künstlerbriefe*, 2-as leid., Berlin, 1880, I, p. 289 ir t.

[100] *Vasari*, II, p. 96: „...giudico che sia una proprietà ed una particolare natura di queste Arti, le quali da uno umile principio vadano a poco a poco migliorando, e finalmente pervengano al colmo della perfezione. E questo me lo fa credere il vedere essere intervenuto quasi questo medesimo in altra facultà; che per essere fra tutte le Arti liberali un certo chè di parentado, è non piccolo argumente che e'sia vero" („...aš manau, kad ypatinga ir tik jiems būdinga šių menų prigimtis skatina juos žingsnis po žingsnio tobulėti; kukliai pradėję, jie galų gale pasiekia tobulybės aukštumas; tuo įsitikinau matydamas, kad beveik toks pat procesas vyksta ir kitose srityse – o tai nemenkas argumentas, patvirtinantis tiesą, kad visi laisvieji menai tam tikra prasme yra giminingi").

[101] *Vasari*, II, p. 103: „Ora poi che noi abbiamo levate da balia, per un modo di dir così fatto, queste tre Arti, e cavatele dalla fanciullezza, ne viene la seconda età, dove si vedrà infinitamente migliorata ogni cosa" („O dabar, po to, kai šiuos tris menus atjunkėme ir išauginome iš kūdikystės, atėjo kitas jų amžius, kada visame kame bus matyti begalinė pažanga").

[102] *Vasari*, II, p. 102.

[103] *Vasari*, II, p. 95.

[104] *Vasari*, II, p. 96.

Klasikiniams istoriografams ypač patiko mintis – kurios gausūs variantai, tarp kitko, būdingi ir viduramžiams, – kad valstybės ar tautos evoliuciją galima lyginti su žmogaus gyvenimo tarpsniais.[105] Norėdamas išrasti savo periodizacijos sistemą, Vasari turėjo valstybės ar tautos sąvoką pakeisti intelektualinės bei, siauresne prasme, meninės kultūros sąvoka: tačiau net ir šiuo požiūriu impulsą jam suteikė romėnų istorikai.[106] Tiesą sakant, mums žinomas autorius, kuriuo Vasari daugiausia rėmėsi: tai L. Anėjas Floras, kurio veikalas *Epitome rerum Romanarum* į italų kalbą išverstas ir išleistas 1546 metais Romos istoriją Floras periodizuoja taip:

Jei į Romos valstybę pažvelgtume kaip į gyvą būtybę ir apibendrintume visą romėnų gyvenimą – nuo ko jie pradėjo, kaip augo, kaip pasiekė

[105] Plg. Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 277 ir t. Sistemingai tyrinėti įvairius atvejus, kai istoriniai laikotarpiai lyginami su žmogaus gyvenimo tarpsniais, yra svarbu dar ir todėl, kad J.A. Kleinsorge's disertacijoje *Beiträge zur Geschichte der Lehre vom Parallelismus der Individual- und Gesamtentwicklung*, Jena, 1900, yra gana prieštaringų teiginių. Klasikiniai istorikai šį palyginimą (kurį jau Kritolajus laiko savaime suprantamu) taiko Romos valstybei; krikščionybės eros autoriai (kai jie kalba tarp savęs, o ne kaip Laktancijus polemizuoja su romėnų autoriais) jį taiko visam pasauliui, „krikščionybei" (pvz., saksonų „Pasaulio kronika", *Mon. Ger. Dtsch. Chroniken*, II, p. 115) arba Bažnyčiai. Panašiai ir Opikinas Kanistrietis [nuo šiol žr. R. Salomon, *Opicinus de Canistris, Weltbild und Bekenntnisse eines Avignonesischen Klerikers des 14. Jahrhunderts*, London, 1936, p. 185 ir t., 221 ir t.] teigia, kad nuo šv. Petro iki pirmojo Bažnyčios tūkstantmečio pabaigos valdę du šimtai popiežių: pirmieji penkiasdešimt sudaro Bažnyčios *pueritia*; antrieji penkiasdešimt – jos *iuventus*; tretieji penkiasdešimt – *senectus*; o paskutinieji penkiasdešimt – *senium*. Žmogaus gyvenimo dalijimas ketvirčiais, pasirinktas dėl analogijos su metų laikais, pradais ir temperamentais (žr. F. Boll, „Die Lebensalter", *Jahrbücher für das klassische Altertum*, XVI, 1913, p. 89 ir t.), galimas tik vidutinį amžių dalijant į *adolescentia* ir *maturitas* ar *iuventus* arba senatvę dalijant į *senectus* ir *senium*.

[106] Pavyzdžiui, Velėjus Paterkulas savo veikalo *Historia Romana* (I, 17) pirmosios dalies išvadose, kalbėdamas apie kiekvieno sužydėjimo trumpalaikiškumą, pastebi: „Hoc idem evenisse grammaticis, plastis, pictoribus, sculptoribus quisquis temporum institerit notis, reperiet, eminentiam cuiusque operis artissimis temporum claustris circundatam" („Žvelgiant į skiriamuosius laikotarpių bruožus išryškėja, kad tą patį galima pasakyti ir apie filologus, skulptorius, tapytojus ir raižytojus, tai yra, kad visose veiklos srityse dideli laimėjimai pasiekiami per nepaprastai trumpą laiko tarpą").

brandaus suklestėjimo ir paskui pamažu seno, – galėtume išskirti keturis tarpsnius arba pakopas. Pirmasis gyvenimo tarpsnis, valdant karaliams, truko apie du šimtus penkiasdešimt metų, kai jie gynė nuo kaimynų savo motiną; tai būtų jų vaikystė. Kitas gyvenimo tarpsnis apima dar du šimtus penkiasdešimt metų, valdant konsulams Brutui bei Kolatinui ir Apijui Klaudijui bei Kvintui Flavijui, kai jie užkariavo Italiją; šiuo laikotarpiu aktyviausiai reiškėsi vyrai ir kariai, tad šį tarpsnį galima pavadinti romėnų paauglyste. Toliau eina du šimtmečiai iki Augusto, kai jie pavergė visą pasaulį; tai imperijos jaunystė ir tarsi jos tikroji branda. Nuo Augusto iki mūsų dienų prabėgo truputį mažiau negu du šimtai metų. Per tą laiką [romėnų valstybė] seno, jų jėgos išseko, nes imperatoriams stigo veiklumo, tačiau jie sutelkė savo jėgas Trajanui valdant, ir senoji imperija, priešingai visų pranašystėms, vėl atgyja, tarsi atgavusi savo jaunystę.[107]

Tačiau palyginus Vasari pažiūras su Floro ir kitų Romos istorikų nuo Saliustijaus iki Laktancijaus pažiūromis[108], stulbina vienas esminis skirtumas. Floro ir Saliustijaus koncepcijoje žmogaus

[107] *Epitome rerum Romanarum*, „Pratarmė"; plg. Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 277: „Siquis ergo populum Romanum quasi hominem consideret totamque eius aetatem percenseat, ut coeperit, utque adoleverit, ut quasi ad quendam iuventae florem pervenerit, ut postea velut consenuerit, quattuor gradus processusque eius inveniet. Prima aetas sub regibus fuit, prope ducentos quinquaginta per annos, quibus circum ipsam matrem suam cum finitimis luctatus est. Haec erit eius infantia. Sequens a Bruto Collatinoque consulibus in Appium Claudium Quintum Flavium consules ducentos quinquaginta annos patet: quibus Italiam subegit. Hoc fuit tempus viris armisque incitatissimum: ideo quis adolescentiam dixerit. Dehinc ad Caesarem Augustum ducenti anni, quibus totum orbem pacavit. Haec iam ipsa iuventa imperii et quaedam quasi robusta maturitas. A Caesare Augusto in saeculum nostrum haud multo minus anni ducenti: quibus inertia Caesarum quasi consenuit atque decoxit, nisi quod sub Traiano principe movet lacertos et praeter spem omnium senectus imperii, quasi reddita iuventute, revirescit."

[108] *Div. Inst.*, VII, 15, 14 ir t. (*Corp. Script. Eccles. Lat.*, IX, 1890, p. 633). Laktancijaus periodizacija remiasi Seneka (juo galbūt rėmėsi ir Floras); tačiau didžiausią įtaką jam, be abejonės, padarė Saliustijus, pasak kurio, Romos imperijos smukimas prasidėjęs nuo galutinio Kartaginos nugalėjimo. Ši teorija paaiškina, kodėl Laktancijus tapatina – kaip ir Seneka – „brandos pradžią" su Pūnų karų pabaiga ir vis dėlto teigia, kad *prima senectus* taip pat prasidėjo nuo šio įvykio. Jam, žinoma, nerūpi periodizacijos problema; jam knieti tik įrodyti, kad pagonių istorikai patys pripažino neišvengiamą Romos imperijos žlugimą. Plg. puikų F. Klingnerio straipsnį „Ueber die Einleitung der Historien Sallusts", *Hermes*, LXIII, 1928, p. 165 ir t.

gyvenimo branda *robusta maturitas* labai logiškai pereina į senatvišką sukriošimą, Laktancijus net parodo, kad po senatvės ateina antroji vaikystė ir galų gale mirtis, tuo tarpu Vasari brėžia istorinių procesų ir žmogaus gyvenimo tarpsnių paralelę tik iki „tobulos“ brandos: iš keturių Floro pateiktų gyvenimo pakopų (*infantia*, *adolescentia*, *maturitas*, *senectus*) jis pripažįsta tik tris pirmąsias, kurioms būdinga kylanti linija.

Panašių bandymų išvengti nemalonių išvadų, išplaukiančių iš [istorinio proceso] palyginimo su žmogaus gyvenimo tarpsniais, pasitaiko ir kitų autorių veikaluose: tačiau visuomet galima nurodyti tokių bandymų motyvus. Pavyzdžiui, tiek Tertulianas, tiek šv. Augustinas biologinę paralelę veda tik iki brandos amžiaus, bet ne toliau; tačiau Tertulianas taip elgiasi todėl, kad „parakletinį“ laikotarpį laiko amžina tobulybe; tuo tarpu šv. Augustinas – todėl, kad negali pripažinti, jog Dievo miesto augimas galėtų baigtis senatve ar net mirtimi.[109]

Tuomet kodėl Vasari neigė – ar bent jau ignoravo – nykimą, kurio reikalauja pati gamta? Atsakyti galima taip: jo istorinis mąstymas buvo pagrįstas dogma, nors ir ne teologine. Tai nepajudinamas humanisto įsitikinimas, kad klasikinė civilizacija žuvo dėl fizinio smurto ir fanatiškos priespaudos, tačiau po nepilno tūkstantmečio ją „atgaivino“ spontaniškas *età moderna* sąjūdis. Vasari ir jo amžininkams atrodė neįmanoma suderinti šį įsitikinimą su natūralaus senėjimo ir mirties sąvoka – jiems tai buvo taip pat neįmanoma, kaip ir mintis apie didžiųjų pakilimo ir smukimo laikotarpių ciklišką kaitą (ši mintis kaip vizija švystelėjo Giordano Bruno galvoje[110], o vėliau į užbaigtą teoriją išsikristalizavo žymio-

[109] Plg. Kleinsorge, op. cit., p. 5, 9.

[110] Bruno būdinga, kad jo cikliškos istorinės raidos samprata – anaiptol nesiekianti objektyvaus, „istorinio dėsnio“ statuso – neperžengia mitinės, itin emocingos plotmės. Giliai įsišaknijusi jo asmenybės pesimizme, ši samprata susijusi su neaiškiais egiptietiškais simboliais (*Eroici Furori*, II, 1; plg. anksčiau, p. 133 ir t.) ir niūriomis „hermetinėmis“ pranašystėmis (ten pat, II, 3, ir *Spaccio della Bestia trionfante* [*Opere italiane*, sud. G. Gentile], III, p. 180 ir t.).

joje Giovambattista'os Vico *corsi* ir *ricorsi* doktrinoje[111]). Jei klasikinės civilizacijos ir klasikinės dailės baigtį lemtų ne katastrofa, o vienos ir kitos senatvė, tai sielvartauti dėl jų žlugimo būtų ne mažiau absurdiška negu džiūgauti dėl jų prisikėlimo.

Prieš mus atsiveria nuostabus reginys: Bažnyčios Tėvų teologinės dogmos ir Renesanso istoriografų humanistinės dogmos rezultatai analogiški; abiem atvejais istorinių laikotarpių palyginimas su žmogaus gyvenimo tarpsniais juos tenkina tik su sąlyga, kad šis paralelizmas baigiasi ties brandos pakopa. Šitaip biologinio augimo ir irimo idėją Vasari pajungė dvasinės „pažangos" idėjai, „pažangos", kurią gali paspartinti išoriniai veiksniai (pavyzdžiui, natūrali aplinka arba Romos senienų atradimas)[112], tačiau kurią nulemia pačių „menų pobūdis".[113] Šis optimizmas, atsisakęs religijos paramos, persmelktas kažkokio nesuvaldomo nerimo. Iš anksčiau minėtos Vasari pastabos, esą raida pasiekusi tokį tašką, jog „žmogus labiau baiminiesi nuosmukio negu tikiesi tolimesnės pažangos", sužinome, kad jis tragiškai nujautė artėjantį nuosmukį. Netgi jo garsiojoje panegirikoje Michelangelo – kurioje jis sako, kad Michelangelo paveikslai, jeigu juos būtų galima palyginti su įžymiausiais graikų ar romėnų paveikslais, pranoktų šiuos, kaip jo skulptūros pranoksta graikų ir romėnų skulptūras[114], – slypi klausimas: ko gi dar galima tikėtis iš kitų, mažesnių dailininkų po šio *divino* laimėjimų? Vasari, tipiškam savo laiko atstovui, kuris, nors ir atrodė pasitikintis savimi, vis dėlto jautėsi labai sutrikęs ir dažnai ties nevilties slenksčiu, tikriausiai buvo gana paranku neatsakyti į šį klausimą. Tą, kuris visą atsakomybę už klasikinės civilizacijos smukimą suvertė migracijai ir ikonoklazmui, aplenkė būtinybė diagnozuoti savojo amžiaus ligą kaip labai panašų atvejį.

[111] Ypač plg. B. Croce, *La Filosofia di Giovambattista Vico*, Bari, 1911, p. 123 ir t. (į anglų kalbą vertė F.G. Collingwood, New York, 1913, 11 sk.) ir M. Longo, *G.B. Vico*, Turin, 1921, p. 169 ir t.

[112] Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 283.

[113] Cit. n. 100, p. 215.

[114] *Vasari*, IV, p. 13 ir t.

Nesvarbu, kokie buvo Vasari motyvai keturias augimo ir irimo pakopas sumažinant ligi trijų, bet vis dėlto jis sugebėjo pusiau biologinės raidos idėją, regis, aprėpiančią visus istorinius procesus, įtraukti į katastrofos teoriją, kuri lietė vieną atskirą įvykį – pavyzdžiui, „tamsiųjų amžių“ kultūrinį nuosmukį – aiškino barbariškų tautų destruktyvumu ir krikščionybės priešiškumu atvaizdams. Pagal šią kompromisinę formuluotę Europos dailė trijų tarpsnių (*etą*) pakilimą pasiekė du kartus: pirmą kartą klasikinėje antikoje; antrą – „šiuolaikinėje“ eroje, prasidėjus trečentui. Antikoje pirmajam *etą* (tarpsniui) atstovauja tiktai skulptoriai Kanachas ir Kalamis bei „monochrominiai“ tapytojai (Vasari nepateikia nė vieno architekto vardo); antrajam – skulptorius Mironas ir „keturspalviai tapytojai“ Zeuksidas, Polignotas ir Timantas; ir pagaliau trečiajam – Polikleitas, „kiti aukso amžiaus skulptoriai“ ir didysis tapytojas Apelis.[115] „Moderniaisiais“ laikais, kada kiekvienai dailės šakai atstovauja individualūs autoriai, pirmasis *etą* prasideda nuo Cimabue, Pisani, Giotto ir Arnolfo di Cambio[116]; antrasis – nuo Jacopo della Quercia, Donatello, Masaccio ir Brunelleschi; trečiajame, kurį charakterizuoja „universalaus menininko“, nepralenkiamo visuose trijuose „menuose, paremtuose piešiniu“, iškilimas, į sceną įžengia Leonardo da Vinci, bet aukščiausiąjį tašką įkūnija Raphaelis ir galų gale juos visus pranoksta Michelangelo.

Tačiau šis žavus ir drąsus statinys neišvengė įskilimų kaip tik tose vietose, kur savarankiško, natūralaus augimo ir irimo teorija susikerta su išorinių kataklizmų teorija. Viena tokių silpnųjų vietų išryškėja Vasari teiginyje, kad klasikinės dailės nuosmukį paskatino vidinės priežastys, išryškėjusios dar prieš barbarų antplūdį[117]; kita – toje vietoje, kur jis pripažįsta, jog netikėtą kritimo pakilimą – poviduramžišką *rinascimento* (atgimimą) – galima paaiš-

[115] Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 283 pateiktas suskirstymas nėra visiškai teisingas. Anot Vasari, Polignotas priklauso antrajam *età*.

[116] Ypač vertas dėmesio yra veikalo *Life of Niccolo and Giovanni Pisani* „Įvadas“ (*Frey*, p. 643; cit. iš Benkard, op. cit., p. 68).

[117] *Frey*, p. 170, 23 eil. ir t.

kinti tiktai netikėtu individualių asmenybių atsiradimu tarsi iš nebūties, tarsi iš Dievo rankų. Būtent šioje antroje sankryžoje susiduriame su Giovanni Cimabue, kuriam „Dievo buvo lemta gimti 1240 metais ir tapybos menui suteikti pirmąją šviesą".[118] „Tiesa", jis „vis dar mėgdžiojo graikus"; tačiau „visokeriopai ištobulino savo meną, nes daugeliu atžvilgių atsikratė jo šiurkštaus stiliaus".[119] Ir nors Giotto „vėlesnėms kartoms plačiai atvėrė kelią į tiesą"[120], o Masaccio ir Paolo Uccello tapo paskutiniais išvaduotojais ir tikraisiais „vedliais į aukščiausią viršūnę"[121], vis dėlto Cimabue turi būti pagerbtas kaip „pirmoji priežastis, paskatinusi tapybos atgimimą" („la prima cagione della rinouazione dell'arte della pittura").[122]

Toje pačioje sankryžoje – jau kaip architektas – stovi Arnolfo di Cambio. Beveik tais pačiais žodžiais, kurie buvo pasakyti apie Cimabue, – kad jo stilius, nors ir priklausąs *maniera greca*, vis dėlto nusipelnąs pagyrimo, nes rodąs „didelę pažangą daugelyje dalykų", Vasari teigia, kad Arnolfo di Cambio, nors jam vis dar toli iki Brunelleschi, tikrojo gotikos slibino nugalėtojo[123], „vis dėlto nusipelno šviesaus atminimo, nes tokios tamsybės laikais jis parodė kelią į tobulybę tiems, kurie ateis po jo".[124] Tai reiškia, kad, Vasari manymu, Arnolfo di Cambio ir Cimabue – jų abiejų balsai skam-

[118] *Frey*, p. 389.

[119] *Frey*, p. 392, cit. p. 213.

[120] *Frey*, p. 401 ir t.

[121] *Vasari*, II, p. 287. Pažymėtina, kad net ir čia tris menus Vasari traktuoja kaip vienovę: Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Paolo Ucello ir Masaccio, „eccellentissimi ciascuno nel genero suo", atsikratė šiurkštaus ir vaikiško stiliaus.

[122] *Frey*, p. 402.

[123] Žr. n. 89, p. 210.

[124] *Frey*, p. 492: „Di questo Arnolfo hauemo scritta con quella breuità che si è potuta maggiore, la vita: perchè se bene l'opere sue non s'appressano a gran prezzo alla perfezzione delle cose d'hoggi, egli merita nondimeno essere con amoreuole memoria celebrato, hauendo egli fra tante tenebre mostrato a quelli che sono stati dopo se la via di caminare alla perfezzione" („Šio Arnolfo ‚Gyvenimą' parašėme kiek galima glaustesnį, nors jo darbai ir neatitinka dabartinio tobulumo, vis dėlto jis nusipelno šviesaus atminimo, nes tokioje didelėje tamsybėje parodė kelią į tobulybę tiems, kurie gyvens po jo".)

bėjo tarsi „šauksmas tyruose“ – kiekvienas savo profesijoje žymi tą patį raidos tašką, ir vienoje pastraipoje šią nebe-visiškai-gotikinio Arnolfo[125] ir nebe-visiškai-bizantinio Cimabue paralelę Vasari suformuluoja kaip matematinę lygtį: „Arnolfo, – sako jis, – pastūmėjo architektūros raidą tiek pat, kiek Cimabue patobulino tapybos meną.“[126] Galiausiai šį istorinį paralelizmą jis sukoncentruoja į tiesioginius meistro ir mokinio santykius[127], netgi į betarpišką bendradarbiavimą statant Florencijos katedrą.[128]

Vadinasi, Vasari traktuoja Arnolfo kaip Cimabue-statytoją, o Cimabue – kaip Arnolfo-tapytoją; čia ir randame galutinį atsakymą į savo klausimą. Jeigu Vasari savo „Cimabue“ piešinį norėjo įdėti į „stilistiškai atitinkamus“ rėmus (toks jo rūpestis dėl „Cimabue“ piešinio visiškai suprantamas, turint galvoje ypatingą jo pagarbą šiam „meno atnaujintojui“), jis privalėjo sukurti „Arnolfo rėmą“, o ne paprastą gotikinį rėmą.

Nereikia nė sakyti, kad Vasari išgalvotai architektūrai būdingi nesąmoningi anachronizmai. Pavyzdžiui, smailioji „portalo“ arka – motyvas, kurį Vasari komponavo tikriausiai labai nenoriai – dėl ant viršaus užklijuoto medžio raižinio neteko savo smaigalio. Smailės, nepaisant kroketų ir viršūnių, atrodo labai neviduramžiškai, kaip piramidė, uždėta ant toskaninio piliastro ir su juo sujungta truputį išlenktu impostu. Vietoj gotikinių kolonėlių čia matome sienų juostomis išskirtus piliastrus. Galop reljefinė atbraila,

[125] Būdinga, kad Vasari (tikriausiai norėdamas išaukštinti Arnolfo meną, palyginti su „tikruoju“ gotikos stiliumi) mini visą grupę paminklų kaip vienalaikius ar net ankstesnius, nors iš tikrųjų jie buvo sukurti tik po Arnolfo mirties. Nukeldamas juos į laikotarpį prieš Arnolfo gyvenamąjį metą, Vasari jaučiasi nuoseklus teigdamas, kad jie „nėra nei gražaus, nei gero stiliaus, o tik erdvūs ir didingi“. Pavyzdžiui, Pavijos kartūzų vienuolyno (*Certosa di Pavia*) bažnyčia pradėta statyti 1396, Milano katedra – 1386, Bolonijos Šv. Petronijaus bažnyčia – 1390. Žr. *Frey*, p. 466 ir t.

[126] *Frey*, p. 484: „Il quale Arnolfo, della cui virtù non manco hebbe miglioramento l'architettura, che da Cimabue la pittura hauuto s'hausse...“ Apie šią lygtį – kuri, kaip minėta, visiškai išryškėjo tik antrajame *Gyvenimų* leidime ir buvo tiek išplėtota, kad apėmė skulptorių Pisani ir mozaikininką Andrea Tafi, – žr. Benkard, op. cit., p. 67 ir t.

[127] *Frey*, p. 484, 4 eil. ir t.

[128] *Frey*, p. 397, 34 eil. ir t.

nulipdyta pagal ortodoksinį klasikinį stilių ir energingai iškylanti virš kapitelių, daro „šiuolaikinio“ architravo, o ne viduramžių *moulure* įspūdį: Vasari supratimu, augaliniai kapitelių ornamentai turėjo apsiriboti tik kapiteliais, mat kapitelis jam – išimtinai laikančiosios konstrukcijos dalis, o ne kažkas, kas priklauso ir laikančiajai konstrukcijai, ir šalia esančiai reljefinei atbrailai. Vis dėlto, palikus nuošaly šiuos anachronizmus, tai, kas Vasari sukurtame portale – kurį, kaip įrėminantį pirmąjį *Libro* puslapį, galima laikyti triumfo vartais į *Tempio del disegno Fiorentino* – liko iš „gotikos“, visa tai paimta iš pastatų, kuriuos pats Vasari priskyrė Arnolfo di Cambio: Florencijos katedros, *Badia Fiorentina*, ir Šv. Kryžiaus bažnyčios.

Vadinasi, šiaip jau, atrodytų, nereikšmingi „gotikiniai“ Vasari rėmai liudija, ir gana anksti, kad atsirado naujas požiūris į viduramžių palikimą: pasirodo, viduramžių dailės kūrinius, nepaisant kokiai meno rūšiai ir *maniera* jie priklauso, galima interpretuoti kaip „laikotarpio stiliaus“ pavyzdžius. Stengdamasis imituoti net įrašą, Vasari tikrai estetiniu požiūriu nesižavėjo gotikiniu šriftu (kaip Lorenzo Ghiberti, įrašui „Cassa di San Zanobi“ pavartojęs *lettere antiche*[129]), tačiau jautė, kad net raidžių forma išreiškia tam tikro istorinio tarpsnio charakterį ir dvasią. Vasari rėmas, kurio nepaveikė asmeninis skonis, niekaip nesusietas su praktinėmis apdailos ar rekonstrukcijos problemomis ir todėl visiškai skirtingas nuo gotikinių Šv. Petronijaus bažnyčios fasado ar Milano katedros *Tiburio* projektų, žymi tikrojo meno istorijos mokslo pradžią, mokslo, kuris (priešingai nei politinių, teisinių ar liturginių dokumentų tyrimai) nagrinėja vizualinį palikimą ir reiškiasi, kaip sakė Kantas, „nesuinteresuotai“. Maždaug po šimtmečio, remiantis šiuo nauju mokslu, siekusiu tik kaupti, rūšiuoti ir interpretuoti duomenis, atlikti nuostabiai tikslūs topografiniai piešiniai ruošiantis perstatyti Šv. Jono bažnyčią Laterane.[130] Vėliau jie atnešė vaisių di-

[129] *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, sud. J. Schlosser, Berlin, 1912, I, p. 48: „Euui dentro uno epitaphyo *intaglato di lettere antiche* in honore del sancto.“

[130] Žr. Cassirer, op. cit. Turime sutikti su F. Hempeliu (*Francesco Boromini*, Vienna, 1924, p. 112), kuris Laterano Šv. Jono bažnyčios tabernakulio piešinius

džiųjų aštuonioliktojo ir devynioliktojo amžiaus istorikų darbuose. Galiausiai jie nužymėjo ir mūsų pačių veiklos kryptį.

Italija visada vertino gotikos stilių grynai istoriniu požiūriu – galbūt išskyrus tik vieną įsimintiną atvejį, kai sąmoningas istorinis vertinimas susipynė su nesąmoningu susidomėjimu gotika tokių dailininkų kaip Boromini ir Guarino Guarini kūryboje. Neogotikos judėjimas, emocijų pagrindu bandęs sukurti stilių *sui juris*, arba Friedricho Schinkelio herojiškas mėginimas pateikti kūrybinę gotikos ir antikos sintezę[131] – tokie dalykai buvo galimi tik Šiaurėje, kuri *maniera barbara ovvero tedesca* laikė savo tikruoju meniniu paveldu, o geresniąją jos dalį – savo dvasine prigimtimi. Čia, ypač Anglijoje ir germaniškuosiuose kraštuose, mes susiduriame su tikruoju „gotikos atgimimu“, tačiau šis atgimimas troško susigrąžinti praeitį ne su optimistiška viltimi, kaip renesansas, o su romantišku ilgesiu.

(Cassirer, 2–4 pav.) priskyrė Felice della Greca. Kita vertus, jis perlenkia tvirtindamas, esą didelis navos sienos su freskomis piešinys (Cassirer, 8 pav. ir il.) tebuvo paprasčiausias „topografinis piešinys“. Cassireris teisingai pažymi, kad penkioliktojo amžiaus pradžios freskų kopija, tokia tiksli, jog pagal ją freskų datą galima nustatyti dešimties ar penkiolikos metų tikslumu, architektūros rekonstrukcijai buvo visai nereikalinga ir jos atsiradimą galima paaiškinti tiktai nuoširdžiu susidomėjimu objektu. Ir nors šis susidomėjimas, jei ir buvo, galėjo būti tik „istorinis“, vis dėlto nekyla abejonių, kad tokie dailininkai kaip Boromini ir Guarini nesąmoningai simpatizavo gotikos stiliui. Turino Šv. Ivo bažnyčios spiralinis bokštas, Falconieri rūmų lubos ir Šv. Lauryno bažnyčios kupolas morfologiškai nėra gotikiniai, tačiau kelia gotikos įspūdį. Tokių meistrų kaip šie darbuose „istorinis“ susidomėjimas ir „meninis“ skonis – galima sakyti, abiejų pusiausvyra – pasireikšdavo pakaitomis pagal aplinkybes.

[131] Plg. August Grisebach, *Carl Friedrich Schinkel*, Leipzig, 1924, p. 134 ir t.

Ekskursas

Du Domenico Beccafumi fasadų projektai ir manierizmo problema architektūroje

I

Domenico Beccafumi, pravarde Meccherino, sugrįžęs iš Romos, kur, kaip manoma, praleido apie dvejus metus, ėmė puošti Borghesi namų („Casa dei Borghesi") fasadą Sienoje, o tuo metu Sodoma, gavęs panašų užsakymą, darbavosi prie Palazzo Bardi. Kaip sako Vasari:

Po stogu esančiame frize, atliktame *chiaroscuro* technika, jis sukūrė kelias nedideles figūrėles, kuriomis labai žavėtasi; o sienos tarpsniuose tarp trijų travertino langų eilių, puošiančių rūmus, jis nutapė daug senovės dievų ir kitų figūrų, naudodamas bronzos imitaciją, *chiaroscuro* ir spalvas; jos yra geresnės negu vidutinio lygio, nors Sodoma darbai susilaukė didesnio pripažinimo. Abu fasadai sukurti 1512 metais.[132]

Šią nuomonę, pakartotą kelių vietinių autorių ir vienbalsiai pripažintą Beccafumi tyrinėtojų[133], iš esmės patvirtina vienas dokumentas, pakoregavęs tik vienintelę detalę: nors Sodoma puošė Palazzo Bardi nurodytu laikotarpiu, tačiau užsakymą (su sąlyga, kad

[132] *Vasari*, V, p. 635: „Sotto il tetto fece in un fregio di chiaroscuro alcune figurine molte lodate e nei spazi fra tre ordini di fenestre di trevertino, che ha questo palagio; fece e di color di bronzo di chiaroscuro e colorite molte figure di Dii antichi ed altri, che furoni più che ragionevoli, sebbene fu più lodata quella del Sodoma. E l'une e l'altra di queste facciate fu condotta nell'anno 1512."

[133] Žr. L. Dami, „Domenico Beccafumi", *Bollettino d'Arte*, XIII, 1919, p. 9 ir t. [M. Gibellino-Krascenninicowa, *Il Beccafumi*, Siena, 1933].

jį atliks per aštuonis mėnesius) pradėjo vykdyti ne anksčiau kaip 1513 m. lapkričio 9 d.[134] Vadinasi, remiantis prielaida, kad abeji rūmai puošti tuo pačiu metu ir, kaip sakoma, tarpusavyje lenktyniaujant, Beccafumi freskas taip pat reikėtų priskirti 1513–1514, o ne 1512 metams.

Borghesi namų dekoras, kaip ir beveik visa šio tipo ir laikotarpio tapyba, yra visiškai sunykęs. Tačiau pats pastatas, atpažįstamas iš Borghesi herbo, tebestovi (60 il.)[135]; remdamiesi šiuo faktu bei paties Vasari pasakojimu, Beccafumi dekorą galime susieti su Britų muziejuje saugomu piešiniu, kuriame yra senas parašas („Micarino") ir kurį galime nedvejodami priskirti prie jo kūrinių (59 il.). Šiame piešinyje pavaizduota – kas nėra neįprasta – tiktai pusė būsimosios kompozicijos; tačiau tai, ką matome, tiksliai atitinka išlikusį statinį: tai gana siauras keturių aukštų pastatas (prie trijų aukštų, pavaizduotų piešinyje, reikia pridėti pirmąjį aukštą su įėjimu ar įėjimais), kiekviename aukšte yra po keturis langus, kurie ypatingi tuo, kad iškirsti tiesiog virš pagrindinių karnizų ir yra žemesni už virš jų esančios sienos aukštį. Piešinys apytikriai atspindi realias pastato proporcijas – kiek galima tikėtis iš *pensiero*, kuris paprastai būdavo braižomas ne pagal mastelį. „Architektai, – rašo Vignola, – paprastai nedaro mažo projekto taip tiksliai pagal mastelį, kad su modulio pagalba jį būtų galima padidinti; paprastai tokie brėžiniai daromi tik tam, kad atskleistų sumanymą."[136]

Šią pastabą mes pagrįstai taikome Beccafumi piešiniui, nes jame randame ne tik fasado tapybinio dekoro apmatus, bet ir jo architektūros rekonstrukcijos projektą. Iš pradžių Borghesi rūmai buvo gotikiniai, jie „sumoderninti" šešioliktajame amžiuje, ir tai, regis, tiesiogiai susiję su Beccafumi veikla. Tik tuomet buvo pastatytas

[134] G. Milanesi, *Documenti per la Storia dell'arte senese*, III, p. 69.

[135] Nuoširdžiai dėkoju profesoriui A. Warburgui ir dr. Gertrude Bing, nurodžiusiems *Palazzo* ir padėjusiems gauti jo fotografiją.

[136] Gaye, op. cit., II, p. 359 (Vignola'os laiškas Šv. Petronijaus administracijai): „Non e consuetudine d'architetti dar un picol disegno talmente in proportione, che s'habbia a riportare de piccolo in grande per vigor de una piccola misura, ma solamente si usa far li disegni per mostrar l'inventione."

aukštas karnizas (išeinantis už viršutinio Londono piešinio kraš-to) ir tik tuomet jų gotikiniai langai, kurių smailiosios arkos dar ir dabar aiškiai įžiūrimos, buvo „sumoderninti" įdedant stačiakam-pius langų rėmus bei sąramas ir – atsižvelgus į Serlio reikalavimus tokio pobūdžio modernizacijoms[137] – sukomponuoti pagal ašinę simetriją (61 il.). Iš pradžių čia viešpatavo, Serlio žodžiais tariant, *qualchè disparitą* – ta prasme, kad dviejų viršutinių aukštų langai buvo daug arčiau pastato kampų negu apatinio aukšto langai.

Tačiau rūmų šeimininkas pritarė ne visiems Beccafumi siūly-mams, pavaizduotiems Londono piešinyje. Jei būtų buvusi tapyto-jo valia, karnizų juostelės būtų sutvirtintos; langų angos nebūtų praplatintos; ir, žinoma, dviejų viršutinių aukštų langai būtų pa-stumti į vidų, o ne, atvirkščiai, apatinio aukšto langai – į išorę. Trumpai tariant, Beccafumi būtų pageidavęs kuo daugiau ploto tapybai; o savininkas, kaip įprasta visiems savininkams, norėjo kuo daugiau šviesos patalpose ir kuo mažesnių išlaidų.[138]

Nepaisant šių smulkių neatitikimų, Londono piešinys mums lei-džia susidaryti pakankamai aiškų Beccafumi sumanymų vaizdą, ir mes galime tik žavėtis, kaip meistriškai jis užmaskavo tikrąjį vis dar viduramžišką fasadą paslėpdamas jį po šiuolaikine *quadratura*.

Visų pirma, pridėdamas dekoratyvinius karnizus, kuriuos suda-ro juostinis architravas ir dekoratyvinis frizas, jis sumažino virš langų esančios aklinos sienos plotą, ir horizontalus sudalijimas, iš pradžių gana neryškus, virto galingu klasikiniu antablementu. Ver-

[137] Žr. anksčiau, p. 193. Aptardamas Serlio pateiktus modernizavimo pasiūlymus, Schlosseris, *Kunstliteratur*, p. 364, regis, pernelyg pabrėžia ypatingas aplinkybes, susiklosčiusias Prancūzijoje. Kaip įsitikiname iš Borghesi namų pavyzdžio, gotikinių rūmų rekonstrukcijos problema buvo aktuali ir Italijoje.

[138] Londono piešinyje nerandame jokių užuominų apie Beccafumi sumanytą pirmojo aukšto rekonstrukciją. Tačiau galime spėti, kad jis ketino keturis arkinius įėjimus pakeisti vienu portalu centre. Tuo metu Florencijoje ir Romoje išryškėjo gana nuosekli tendencija nuo kelių portalų schemos pereiti prie vieno portalo schemos (žr. Florencijoje Pazzi-Quaratesi, Guadagni, Strozzi ir Bartolini-Salimbeni rūmus, skir-tingus nuo Pitti, Riccardi, Rucellai rūmų; Romoje Giraud-Torlonia ir Farnesių rūmus, skirtingus nuo *Cancelleria* pastato). Serlio, p. 171, portalo projektavimą centre laiko stiliaus ypatybe: „et mettere la porta nel mezzo, come è dovere."

tikalūs sienų ruožai tarp langų ir kampai išskirstyti taip, kad atrodytų kaip šio antablemento atramos: piliastrų poros, pakaitom dorėninių, jonėninių ir korintinių, remia architravą, ir kiekviena tokia pora, aprėminanti nišą, sudaro edikulą, kurioje stovi po vieną antikinių ir kitų dievų figūrų („figure di Dii antichi ed altri"), paminėtų Vasari aprašyme[139], kurios iš pirmo žvilgsnio primena Michelangelo ir Sansovino skulptūras ir Raphaelio „Atėnų mokykloje" nišose nutapytas statulas.[140]

Taigi tuščia siena paslepiama po iliuzine antablementų ir laikančiųjų konstrukcijų sistema. Šios imitacinės, netikros architektūros (vėlgi, jos ornamentai primena Sansovino antkapius *S.M. del Popolo* – Švč. M. Marijos bažnyčioje Tautos aikštėje) poveikį dar labiau sustiprina išmoningai panaudota perspektyva: piliastrais aprėmintos edikulos ir antablementai, žvelgiant iš apačios, priklausomai nuo atstumo iki žiūros taško, perspektyviškai paryškinami; edikulos atrodo lyg įgilintos „realioje" sienoje; kitaip tariant, „reali" siena tarsi pasislepia už iliuzinės architektūros. Tad mums atrodo – arba turėtų atrodyti, – jog matome tris vieną ant kitos sustatytas pakylas, aprėmintas antablementais ir edikulomis. Susidaro įspūdis, kad langų rėmai įstatyti ne „tikroje" sienoje, o už jos esančiuose iliuziniuose kulisuose, išdekoruotuose karinėmis em-

[139] Londono piešinio ikonografija nėra aiški, tačiau galimas daiktas, kad ją įkvėpė Vergilijaus *Eneida*, nes šarvuoto jaunuolio statula viršutinėje nišoje turi prierašą MARCELLVS ir labai primena personažo apibūdinimą *Eneidoje* (*Aen.* VI, 861):

Egregium forma iuvenem et fulgentibus armis,
Sed frons laeta parum et deiecto lumina voltu.

Kitą dieviško grožio jaunuolį spindinčiais ginklais,
Veidu tačiau liūdnu ir sunkiai nusvirusia galva.
(Vertė Antanas Dambrauskas)

[140] Antrajame aukšte stovinčią skulptūrą galima apibūdinti kaip Michelangelo „Dovydo" ir Raphaelio „Atėnų mokyklos" Apolono sintezę. Viršutinio aukšto tarpulangėje sėdinti figūra, regis, vaizduojanti Siksto koplyčios Izaiją, primena 1515 metais Beccafumi sukurtą „Šv. Paulių soste"; putai, – iš dalies primenantys Michelangelo kūdikius kariatides, iš dalies – mikelandželišką Raphaelio Folinjo madonos Kūdikėlį Kristų, – stilistiškai artimi ankstesnių Beccafumi kūrinių putams (be „Šv. Pauliaus soste", plg. kiek ankstesnį kūrinį „Šv. Kotrynos Sienietės stigmos".

blemomis ir kovojančių raitelių scenomis; šitaip nelemtą palangių trūkumą žiūrovas linkęs priskirti žemai perspektyvai, dėl kurios palanges užstoja regimai išsišovę karnizai.

II

Tas pats Beccafumi, kuris šitaip pertvarkė Borghesi namų fasadą, mums paliko kitą projektą, sukurtą maždaug po penkiolikos metų ir atskleidžiantį visiškai kitokią architektūros sampratą (62 il.). Šis antrasis piešinys, saugomas Vindzoro pilyje[141], yra labai kuklaus dviejų aukštų namo dekoro projektas; apgaulingas trijų aukštų namo vaizdas atsirado todėl, kad kažkas lengva ranka suklijavo du vieną su kitu nesusijusius lakštus. Tai, kas atrodo kaip pirmas aukštas, neturi nieko bendra su kitais dviem aukštais, tuo tarpu antras aukštas iš tikrųjų yra pirmasis aukštas, kuriame įrengta parduotuvė.[142] Parduotuvės prekystalį puošia „Pasigėrusio Nojaus“ atvaizdas – galbūt todėl, kad ši parduotuvė priklausė vyno pirkliui; šoninės sienos dalys perdarytos į nišas su pranašų statulomis. Antrame aukšte, esančiame iškart po stogu ir, kaip ir daugumos didelių rūmų viršutiniai aukštai, apšviestame tik pro vieną mažą apvaliaarkį langą, kairėje regime „Jėzaus paaukojimą šventykloje“ (laiptus galbūt pasufleravo Dürerio medžio raižinys B.20); o dešinėje – mįslingą sceną, kurią būtų galima interpretuoti kaip „Abraomą ir tris angelus“, jei figūros nebūtų moteriškos (gal tai „Sabos karalienės su tarnaitėmis apsilankymas“?).

Šis piešinys gerokai skiriasi nuo Borghesi namų projekto. Borghesi namų fasadas – kurio ritminė sandara panėšėja į tokius pastatus kaip *Cancelleria* arba *Giraud-Torlonia* rūmai – atitinka brandžiojo renesanso idealus, arba, Wölfflino žodžiais tariant, „klasicistinį“, o ne „klasikinį“ stilių, tai yra jo kompozicijoje vyrauja keturi skaidy-

[141] Vindzoras, Karališkoji biblioteka, nr. 5439. Dėkoju profesoriui H. Kauffmannui, kuris man nurodė šį piešinį.

[142] Žr., pvz., analogiškas parduotuves Raphaelio ir Bramante projektuotose Bresciano ir dell'Aquila rūmuose (Th. Hofmann, *Raffael in seiner Bedeutung als Architekt*, Zittau, 1909–1911, III, III ir XIV il.

mo principai: (1) ašinė elementų izonomija (jokių nukrypimų nuo vertikalios ašies); (2) formalus elementų integralumas (negalima sujungti aukštų, negalima daryti užlaidų); (3) proporcingi elementų santykiai – tos pačios rūšies elementams, tarkim, langų rėmams ir nišų piliastrams, taikomas panašus aukščio ir pločio santykis, o visumos proporcijos apytikriai nustatomos pagal formulę $a : b = b : c$ (pvz., nišų plotis sutinka su langų pločiu, kaip langų plotis – su tarpulangės pločiu; langų aukštis sutinka su siena virš jų, kaip sienos virš jų aukštis – su antablemento aukščiu ir t.t.); (4) struktūrinis elementų išskaidymas ir suvienijimas – struktūriniu požiūriu vienalyčiai elementai jungiami ir estetiškai. Fasadą sudaro keli „reljefiniai sluoksniai“, kurie, aiškiai atskirti vienas nuo kito, – ir kiekvienas aiškiai unifikuotas, išreiškia struktūrinių funkcijų skirtumus susisluoksniuodami į gilumą: pirmas sluoksnis – savarankiška struktūrinė sistema, sudaryta iš antablementų ir kampinių edikulų; antras sluoksnis – statulos tarp langų; trečias sluoksnis – langų rėmai; ketvirtas sluoksnis – virš langų esanti siena, paversta antraplaniu paviršiumi.

O Vindzoro piešinys atskleidžia visiškai kitokią architektūros sampratą. Čia pirmojo aukšto nišų ir viršutinio aukšto padalijimo nesieja ašinė simetrija; parduotuvės arka kerta tarpaukštinę juostelę, archivoltas dengia pastarosios karnizą – vargu ar čia galima kalbėti apie griežtus proporcijų santykius (menininkas veikiau siekia padengti paviršių turtingu ir įvairiu dekoru, o ne ritmiškai jį formuoti), juolab čia nėra nieko, ką aš pavadinau susisluoksniavimu į gilumą. Čia nė nemėginta savarankišką struktūrinę sistemą priešpriešinti ne mažiau savarankiškam „antraplaniam paviršiui“; priešingai, struktūriniu požiūriu sienos visuma veikiau dekoruojama, o ne formuojama, ji lieka ἀδιάφορον („nediferencijuotas daiktas“). Suvarpyta visokiausių ertmių ir angų, nusagstyta įvairiausiais išsikišimais ir konsolėmis, siena atrodo perdėm išvagota, o ne suskirstyta į atskirus sluoksnius.

Tad akivaizdu, kad Vindzoro piešinyje pavaizduotas fasadas yra „neklasicistinis“. Tačiau jame taip pat nematyti ir tų bruožų, ku-

rie pagal Wölfflino formuluotę būdingi baroko stiliui: didingumo, masyvumo, natūralaus gyvumo ir dalių pavaldumo vienam vyraujančiam motyvui. Todėl mes priversti taikyti architektūrai sąvoką, kuri iki šiol beveik išimtinai buvo vartojama kalbant apie vaizduojamąją dailę: Beccafumi sukurtas fasado piešinys, saugomas Vindzore, apibūdintinas kaip „manieristinė architektūra“. Tai patvirtina ir tas faktas, jog visus kriterijus, skiriančius jį nuo Berghesi namų projekto – ašinės simetrijos susilpnėjimas, formų sampyna, proporcingumo stoka ir galų gale ryškiai susluoksniuotos struktūros pakeitimas vienalyte, neišskaidyta substancija – visus šiuos kriterijus galima pritaikyti ir Pontormo, Rosso, Bronzino ar Jacopo del Conte ir ypač paties Beccafumi tapybai. Ir kaip vaizduojamojoje dailėje manierizmas atsirado atkūrus vadinamąją „kvatročento gotiką“[143] (nors anaiptol ne vien dėl to), taip architektūroje manierizmas iš dalies atsirado „klasikiniam“ stiliui pakartojus viduramžių tendencijas; štai kodėl Beccafumi Vindzoro projektas ne tik išsaugoja, bet ir pabrėžia segmentinę arką, kuri tiek klasikiniams, tiek „klasicistiniams“ standartams yra tikra anatema.

Čia negalima apibrėžti, juolab aptarti „manieristinės architektūros“ problemos apskritai.[144] Mums rūpi tik vienas klausimas, liečiantis pirminę temą: Giorgio Vasari kūrybą ir pažiūras. Istorinė nuomonė, vyravusi maždaug ligi 1920 metų, teigė nepertraukiamą „klasikinio“ renesanso raidą iki baroko ir visą „manieristinę“ dailę laikė šalutine srove arba šalutiniu padariniu. Taigi ar šią istorinę nuomonę architektūros atžvilgiu būtina peržiūrėti lygiai taip pat, kaip ji buvo peržiūrėta vaizduojamosios dailės atžvilgiu? Abejoju, ar to reikia. Priešingai, ankstesnėje meno istorijos literatūroje manierizmas įvertintas netiksliai galbūt kaip tik dėl to, kad pernelyg stipriai tikėta absoliučiai paraleliška ir sinchroniška architektūros, skulptūros ir tapybos raida. Apskritai paėmus, Vidurio Italijos, ypač Romos, architektūra nuo „klasikinio“ brandžiojo renesanso iki ankstyvojo baroko rutuliojosi tolydžiai

[143] Žr. Friedlaenderio ir Antalio straipsnius, cituotus n. 35, p. 189.
[144] Žr. anksčiau nurodytą literatūrą, p. 8 ir t.

ir nuosekliai. Jei tokia prielaida (kylanti iš seno įpročio stilistinės raidos klausimais architektūrą laikyti „visų daiktų matu") netiko skulptūrai ir tapybai, tuomet lygiai taip pat klystume, jei iš pagarbos neseniai pripažintam manierizmui skubotai keistume savo požiūrį į architektūros raidą. Vidurio Italijos, įskaitant ir Romą, vaizduojamojoje dailėje manieristinė srovė pasireiškė tuo pačiu momentu, kai iškilo naujos pajėgos Šiaurės Italijoje, tad prireikė sąmoningai atgaivinti brandžiojo renesanso tendencijas, norint užtikrinti ankstyvojo baroko pergalę. Tačiau architektūros baruose regime nepertraukiamą raidą, vedančią nuo Bramante, Raphaelio ir Sangallo iki Vignola, della Porta, brolių Lunghi ir Fontana, po to – Maderna, ir galų gale – iki didžiųjų brandžiojo baroko meistrų. Ši raidos kryptis žymi tai, ką galima pavadinti pagrindine srove, ir manieristiniai pastatai jos svarbos tikrai nesumenkina. Vidurio Italijos tapyboje manierizmas yra taisyklė, Vidurio Italijos architektūroje – išimtis.

Atsižvelgiant į bendrą renesanso dailės kontekstą, tokia situacija nestebina. Vidurio Italijos architektūra iš pat pradžių ryžtingai nutraukė ryšius su gotika, kurios išlikimas, ar atgimimas, bent iš dalies sąlygojo manierizmo iškilimą. Toskanos ir Umbrijos kvatročento tapybą – apie Romos kvatročento tapybą neverta net kalbėti, – galima gana apytikriai apibūdinti kaip renesansą ant gotikinių pamatų, o Toskanos ir Umbrijos architektūrą taip pat apytikriai galima apibūdinti kaip renesanso meną ant romaninių pamatų. Botticelli, Filippino, Piero di Cosimo ar Francesco di Giorgio sudvasintas stilius, persmelkiantis antiką gotikiniu sentimentu, arba, kitais žodžiais tariant, persmelkiantis gotikinį stilių klasikiniu gaivališkumu, savo prigimtimi skiriasi nuo architektūros, kaip tvirtai susijusios su Brunelleschi ir Alberti, jog manierizmo banga niekada nebūtų pajėgusi „jos atplėšti nuo šių inkarų".

Čia išryškėja du svarbūs dalykai. Pirma, mes suprantame, jog Šiaurės Italijoje, Genujoje ir ypač užalpiniuose kraštuose architektūra niekuomet nepasiekė tikrai „klasikinio" stiliaus; ji buvo, jei galima taip pasakyti, manieristinė *ab ovo*. Beveik visi jos kūriniai buvo „go-

tikiniai su šiuolaikiniais apdarais“, o išskirtinis kelias, kuris vedė didįjį Eliasą Hollą Augsburgietį nuo Bekenhauzo per Coighauzą iki Miesto rotušės, atspindi ne perėjimą nuo vokiško stiliaus prie itališkojo arba, kaip kai kurie tvirtina, nuo svetimo stiliaus prie tautinio, o tokią manierizmo evoliuciją į ankstyvąjį baroką, kokia Italijoje būtų buvusi neįmanoma.[145] Antra, mes suprantame, kad net ir tuomet, kai manieristinė architektūra įsiveržė į Florencijos ir Romos žemes, manieristinius pastatus ten projektavo ne architektai profesionalai, o vietiniai dailininkai, atstovaujantys vaizduojamajai arba dekoratyvinei dailei. Walteris Friedlaenderis aiškiai parodė, kad stilius, kurio aukščiausią laimėjimą įkūnija Pijaus IV namai (63 il.) ir kurį jis teisingai kildina iš dell'Aquila rūmų, reiškia „sukilimą prieš architektoniką“.[146] Dabar mes suprantame, kad šis stilius reiškia „nearchitektų“ maištą: Raphaelis, projektavęs dell'Aquila rūmus, buvo tapytojas, kaip ir Pirro Ligorio, Pijaus IV namų architektas (beje, jo statiniai rodo, kad domėjimasis antika, netgi grynai archeologiškai, visiškai neprieštarauja manieristiniam stiliui[147]). Giulio Mazzoni, Spada rūmų kūrėjas, buvo tapytojas ir *stuccatore*. Florencijoje iškiliausi manierizmo architektūros atstovai buvo skulptorius Bartolommeo Ammanati, tapytojas ir scenografas Bernardo Buontalenti ir galų gale tapytojas Giorgio Vasari.

Be abejonės, Vasari įsivaizdavo, kad kaip architektas jis eina Michelangelo pėdomis. Tačiau iš tiesų jis, priešingai nei Michelangelo, buvo manieristas.[148] Vindzore saugomas Beccafumi piešinys

[145] Dėl Palladio pažiūrų žr. anksčiau, p. 200 ir t.

[146] W. Friedlaender, *Das Casino Pius des Vierten*, Leipzig, 1912, p. 16.

[147] Taip pat plg. B. Schweitzer, „Zum Antikenstudium des Angelo Bronzino“, *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, XXXIII, 1918, p. 45 ir t.

[148] Dėl vietos, kurią architektūros istorijoje užima Michelangelo, žr. K. Tolnay, „Zu den späten architektonischen Projekten Michelangelos“, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LI, 1930, p. 1 ir t. Šios knygos autorius kartu su Tolnay mano, kad Michelangelo architektūrinis stilius negali būti vadinamas nei renesanso, nei baroko ar manierizmo stiliumi ir sudaro „savitą stilistinį laikotarpį“. Manieristinės srovės įtaką galima pastebėti tiktai Florencijos laikotarpio (1517–1534) jo pastatuose – remiantis Walterio Friedlaenderio pastabomis apie anų metų skulptūras ir piešinius.

skiriasi nuo jo Borghesi namų projekto lygiai taip pat, kaip Vasari projektuoti Uffizi rūmai (64 il.) – nuo Pandolfini arba Vidoni rūmų. Todėl kelia šypseną tai, kad Michelangelo – taip pat ir Vasari – priekaištus, skirtus Antonio da Sangallo Šv. Petro bazilikos maketui, galima ne mažiau pagrįstai taikyti paties Vasari architektūriniams bandymams (nors šie, kaip jis pats pasakytų, „apskritai nusipelno pagyrimo, atsižvelgiant į laikmečio dvasią"): „kompoziciją pernelyg skaido išsikišimai ir dalys, kurios yra per smulkios, kaip ir kolonos, taip pat arkos ir karnizai, sudėti vieni ant kitų".[149]

[149] Žr. n. 40, p. 190–191.

6

Albrechtas Düreris ir klasikinė antika

Bei ekskursas apie Apiano *Inscriptiones* ir Dürerį

ALBRECHTAS DÜRERIS: Apie graikų ir romėnų pagarbą ir dėmesį menui pakankamai sužinome iš antikinių knygų. Tačiau vėliau tas menas buvo visiškai užmirštas daugiau negu tūkstantmetį; ir tik per pastaruosius du šimtmečius italai ir vėl iškėlė jį į dienos šviesą.

Penkioliktojo amžiaus pradžioje sukurti Albrechto Dürerio kūriniai žymi renesanso stiliaus pradžią Šiaurėje. Baigiantis epochai, kuriai klasikinė dailė kaip niekad buvo svetima, vokiečių dailininkas šį stilių iš naujo atrado ir sau pačiam, ir savo kraštiečiams. Žinoma, tam, kad iš naujo atrastum „graikų ir romėnų dailę", pirma reikėjo ją visiškai pamiršti. Italijos dailė kelią į antiką surado remdamasi giminystės ryšiais; Šiaurė ją galėjo – nors tai dar klausimas – susigrąžinti tik antitezės būdu. Dėl to reikėjo nutraukti visas gijas, siejusias ankstyvųjų viduramžių ir klasikinės praeities dailę.

Düreris buvo pirmasis Šiaurės dailininkas, pajutęs šį „atstumo patosą". Į klasikinę dailę jis žiūrėjo ne kaip paveldėtojas ir ne kaip imituotojas, o kaip *conquistador*. Antika jam buvo ne sodas, kuriame tebeauga vaisiai ir tebežydi gėlės, ir ne griuvėsiai, kurių akmenis ir kolonas būtų galima vėl panaudoti: antika jam buvo prarasta „karalystė", kurią galima atgauti tik surengus gerai suplanuotą karo žygį. Supratęs, jog Šiaurės dailė antikos meninių vertybių negalės perimti be reformos, jis pats ėmėsi šios reformos – tiek teorinės, tiek praktinės. Anot Dürerio, jo teorinių veikalų, kurie

turėjo pakeisti dingusias „antikos autorių knygas“, tikslas buvo padėti „tapybos menui ilgainiui susigrąžinti savo pirminį tobulumą“.[1] O mėgindamas sukurti klasikinio judesio klasikines figūras, kai ligi *Žmogaus proporcijų teorijos* išleidimo dar buvo likę beveik trys dešimtmečiai, Düreris tai darė ne tam, kad pagražintų savo kūrinius vienokios ar kitokios kilmės skoliniais, o tam, kad sistemingai (ir tikriausiai intuityviai, o ne sąmoningai) diegtų sau ir savo tėvynainiams vokiečiams dailininkams „klasikinį“ požiūrį į žmogaus kūno išraiškingumą ir grožį.

Aukso amžiaus idėja, apibūdinanti dailę, kuri „buvo visiškai užmiršta ir paslėpta daugiau negu tūkstantmetį“[2] ir kurią dabar reikia atgaivinti, arba, Dürerio žodžiais tariant, „atauginti“ (*Wiedererwachsung*)[3], kilo Italijoje[4]; tokie pat itališki buvo ir šaltiniai, iš kurių Niurnbergo meistras sėmėsi žinių ir patirties, jam padėjusių įgyvendinti savąją renesanso programą. Jo teoriniai interesai išaugo iš atsitiktinių ryšių su Italija ir skatino jį kaskart iš naujo grįžti prie italų teoretikų studijų[5], o iš jo paties didžiai gerbiamų[6] italų tapytojų sukurtų „nuogų atvaizdų“ (*nackete Bilder*) ir jis perėmė visas įmanomas klasikines formas bei judesius.

Nebūtų jokios būtinybės pabrėžti šį itališkojo renesanso, kaip tarpininko, vaidmenį, jei nesusidurtume su pakartotiniais mėginimais Dürerio „klasikinę manierą“ (*antikische Art*) aiškinti tiesioginiu jo sąlyčiu su graikų ir romėnų skulptūra. Visai neseniai šį požiūrį naujai ir patraukliai išsakė vienas autorius, kuris labiau negu jo pirmtakai trokšta atsieti vokiečių dailininką nuo Italijos. Maža to, kad teigiama, jog Dürerį tiesiogiai įkvėpę klasikiniai originalai, bet ir įtikinėjama, kad su šiais originalais jis susipažinęs Augsburge[7], o ne Bolonijoje, Paduvoje ar Venecijoje.

[1] K. Lange ir F. Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle, 1893, p. 207, 7 eil. ir t.

[2] Ibid., p. 181, 25 eil.

[3] Ibid., p. 344, 16 eil.

[4] Plg. ankstesnįjį šios knygos skyrių.

[5] Žr. E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, Berlin, 1915, *passim*; taip pat plg. šios knygos antrąjį skyrių.

[6] Lange ir Fuhse, op. cit., p. 254, 17 eil.

[7] M. Hauttmann, „Dürer und der Augsburger Antikenbesitz“, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLII, 1921, p. 34 ir t.

Gali atrodyti nelabai svarbu, ar Dürerio „Adomo“ prototipas buvęs itališkas piešinys pagal „Belvederio Apoloną“, ar Romos provincijos reljefas, taip pat esą nesvarbu, ar lanką įtempusio Heraklio laikysena kilusi iš Pollaiuolo, ar iš klasikinės statulos. Tačiau čia paliečiamas principinis klausimas: mus domina ne tai, ar šiuos kūrinius dailininkas sukūrė paveiktas klasikinių kūrinių, kiek tai, – ar jie galėjo būti sukurti dailininkui patyrus klasikinių originalų poveikį ir ar apskritai, atsižvelgiant į istorines aplinkybes, galima kalbėti apie tiesioginę antikos įtaką penkioliktojo amžiaus vokiečių dailininkui. Tik todėl, kad norime pasakyti savo nuomonę šiuo principiniu klausimu, tebūnie mums leista apžvelgti faktus.

I KLASIKINIS PATOSAS

Žmogaus kūno išraiškingumas ir grožis – tai du idealai, kuriuos renesansas surado įkūnytus klasikinėje dailėje. Tačiau kaip italų ankstyvąjį renesansą – kvatročentą pirmiausia jaudino ir žavėjo antikos „tragiškasis audringumas“, ir tik vėliau šis amžius pamėgo ir atsidavė jos „klasikinei ramybei“[8], taip ir jaunąjį Dürerį pirmiausia užvaldė aistringos mirties ir pagrobimo scenos, ir tik po to jam tapo prieinamas „Belvederio Apolono“ grožis. Orfėjo mirtis ir Europės pagrobimas, Heraklio darbai ir šėlstančių jūros pabaisų kova – toks siužetų pasirinkimas aiškiai rodo, ką Düreris iš pradžių laikė *antikische Art*; tuo metu netgi Apoloną jis siejo ne tiek su pergalingos rimties, kiek su įtemptų pastangų įvaizdžiu: jį vaizdavo ne euritmiška didingo Saulės dievo poza, o kovingame judesyje, kurį pasufleravo klasikinė skulptūra, vaizduojanti nediduką Kupidoną, mėginantį įtempti Heraklio lanką.[9]

Visi šie kūriniai remiasi arba žinomais, arba nesunkiai nustatomais itališkais pavyzdžiais. Seniai įrodyta, kad „Orfėjo mirtis“ (piešinys L.159) – kompozicija, kurios centrinis motyvas, pasak

[8] A. Warburg, „Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance“, in A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Leipzig–Berlin, 1932, I, p. 175 ir t.

[9] F. Wickhoff, „Dürers antikische Art“, *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, I, p. 413 ir t.

Warburgo, siekia net Periklio laikus[10], – yra kilusi iš Mantegna prototipo, perimto iš Šiaurės Italijos graviūros ir tikriausiai inspiruoto tokio poetinio šaltinio kaip Politiano *Orfeo*.[11] Minėtasis „Kupidonas-Apolonas“ (piešinys L.456, mūsų 65 il.) kopijuotas ne iš klasikinio originalo, o iš ankstyvojo renesanso šio originalo parafrazės[12] – tai aiškiai matyti iš tokių neklasikinių bruožų kaip rafinuotai kampuota laikysena, manieringai sulenkti pirštai, palaidi drapiruočių kraštai bei plazdantys kaspinai, pernelyg įmantrūs batai. Dar akivaizdžiau, kad „Europės pagrobimas“,

[10] A. Warburg, „Dürer und die italienische Antike“, op. cit., II, p. 443 ir t. Taip pat plg. J. Meder, „Neue Beiträge zur Dürer-Forschung“, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXX, 1911, p. 183 ir t., ypač p. 211 ir t. Motyvo prototipai siekia net trečiąjį tūkstantmetį [pr. Kr. – *Vert. past.*]; pvz., žr. nedidelį Mentuhotepo „Pergalės reljefą“ Kaire.

[11] Žr. nuorodas iš M. Thausing, *Albrecht Dürer*, Leipzig, 2-as leid., 1884, p. 226 (vertimas į anglų kalbą, red. F.A. Eaton, London, 1882, t. I, p. 221). Pastaruoju metu Dürerio piešinys vis dažniau siejamas ne tiesiogiai su graviūra, kuri pasiekė mus, o su tariamai tobulesniu šio atspaudo prototipu (žr. Meder, op. cit., p. 213).

[12] W. Weisbach, *Der junge Dürer*, Leipzig, 1906, p. 47 ir t.; Meder, op. cit., p. 214, ir Hauttmann, op. cit., p. 34. Čia derėtų trumpai aptarti ikonografiją. Priešais Apoloną stovi barzdotas vyras su rytietišku apdaru ir kaukole rankose, prie jo kojų padėta knyga su indu. Ant šio indo esantį įrašą „LVTV.S“ Bickhoffas (op. cit., p. 417) iššifravo kaip „*lutum sacrum*“, „šventasis garas“, ir todėl manė, kad indas ir barzdotas rytietis abu susiję su Apolono orakulais, kur garai atlieka svarbų vaidmenį. Tačiau žodis *lutum* („dumblas, purvas, molis, glaistas“) niekada nereiškia „garo“. Teisinga reikšmė yra *lutum sapientiae* – tai specialus alchemijos terminas, nusakantis ypatingą glaistą, kuriuo buvo sutvirtinamas atitinkamas įrengimas (žr. E.O. von Lippmann, *Die Entstehung und Ausbreitung der Alchemie*, Berlin, 1919, p. 43); medžiaga, iš kurios gimė Goethe's Homunkulas, tebėra „in einen Kolben *verlutiert*“. Vadinasi, šioje scenoje vaizduojamas alcheminis veiksmas, kuris taip puikiai dera su fantastiniu kostiumu, knyga, verdančiu indu ir giltinės galva, jog Ephrussi's (*Albert Dürer et ses dessins*, Paris, 1887, p. 121) sugebėjo pateikti teisingą interpretaciją net neiššifravęs „LVTV.S“. Belieka klausimas, ar Apolonas, taip glaudžiai susijęs su alchemiku kompozicine prasme, siejasi su alchemiku ir ikonografiškai. Tatai neaišku, bet jokiu būdu nėra neįmanomas dalykas. *Apollo-Sol*, saulė, alchemikui reiškia taurųjį metalą, kurį jis nori pagaminti: „Die Sonne selbst, sie ist ein lautres Gold“ („Pati saulė – tai grynas auksas“). Tad Apolono figūrą galima suprasti arba kaip aukso, kurio ieško gamintojas, simbolį, arba, dar konkrečiau, kaip statulą, kuri globoja tokią gamybą. Pavyzdžiui, Rabelais, išjuokdamas slaptuosius mokslus, šauniai apibūdina magijos šventovę, išpuoštą visų planetinių dievų atvaizdais, tarp jų ir „Febo“ statula iš „gryno“ aukso (*Gargantiua ir Pantagriuelis*, V, 42).

pavaizduotas tame pačiame lakšte, yra kilęs iš itališko paveikslo ar piešinio.

Pradėsime nuo to, kad esminiai Dürerio piešinio bruožai siejasi su nuostabiomis Politiano *Giostra* strofomis, kurias citavome ir analizavome pirmajame šios knygos skyriuje.[13] Išskyrus satyrus ir jūrų būtybes, kurie buvo labai populiarūs renesanso mene ir kaip *lito* bei *mare* personifikacijos yra gana aiškūs, – Politiano eilėse randame visus Dürerio piešinio motyvus: raudančių mergelių chorą, „banguojančią ir besiplaikstančią vėjyje“ draperiją, besigręžiojantį atgal „rūpestingą“ jautį[14] ir, žinoma, herojei būdingą laikyseną bei judesį. Kažin ar galima tiksliau aprašyti iš baimės susigūžusios Europės povyzą, negu tai padaro Politianas: šaukdamasi savo „mielos draugijos“, ji viena ranka įsikibusi jaučio kupros, o kita – įsitvėrusi jo ragų, „pakėlusi savo basas pėdas, tarsi bijodama sušlapti jūroje“.[15]

Vadinasi, Europės piešinį su Italija sieja literatūriniai ryšiai. Tačiau taip pat turėtume manyti, kad buvo ir vaizdinis šaltinis,

[13] Žr. anksčiau, p. 63–64.

[14] Kituose beveik to paties laikotarpio atvaizduose (pvz., „Meistro I.B. su paukščiu“ graviūroje B.4 arba Francesco Colonna, *Hypnerotomachia*, Venice, 1499, fol. K. IV arba K V v. medžio raižiniuose) jautis žiūri tiesiai priekin, o Europės laikysena visiškai kitokia.

[15] Politianas savo aprašyme, žinoma, remiasi Ovidijumi; tačiau Dürerio piešinio negalima kildinti tiesiogiai iš Ovidijaus. Pirma, Politiano variantas ne tik pagrįstas *locus classicus* (*Met.*, II, 870 ir t., jau cit. Wickhoff, op. cit., p. 418 ir t.), bet ir sudarytas iš keleto padrikų pastraipų. „Besiplaikstanti draperija“ paimta iš *Met.*, I, 528; o pariestos kojos – iš *Fast.*, V, 611 ir t., kur šis veiksmas, beje, yra kartotinio, pereinamojo pobūdžio („saepe puellares subducit ab aequore plantas“), o Politianas jį aprašo kaip statišką pozą. Antra, Politiano tekstą atitinka ir tie Dürerio piešinio motyvai, kurių nėra Ovidijaus tekste ir kurie atėję iš kitų šaltinių: bičiulių raudos ir – jei *nota* reiškia „jis dairosi“ – jaučio „susirūpinimas“. Trečia, dešiniąja ranka Europė turėtų būti nusitvėrusi jaučio rago, o kairiąją laikyti ant jaučio nugaros, o Dürerio piešinyje yra priešingai. Tai galima paaiškinti, nes Politianas kalba tiktai apie „l'una“ ir „l'altera mano“. Tiesa, Politiano tekstas visiškai paaiškina savitą Dürerio Europės laikyseną, kurią Wickhoffas siūlė kildinti iš „Tauroktonos Nikės“. Hauttmanno spėjimas, kad skulptūra, tuomet saugota Augsburge ir vaizduojanti „taurus qui vehebat nudam puellam *tensis bracchiis auxilium implorantem*“, galėjusi būti Düreriui pavyzdžiu, žinoma, yra nepagrįstas, nes Dürerio kompozicijoje kaip tik nėra mergaitės „maldaujamai iškeltų“ rankų motyvo.

kilęs iš Italijos: jeigu Düreris būtų kūręs tik pagal literatūrinį aprašymą, rezultatas būtų buvęs visiškai šiaurietiškas, kaip matyti iš „Didžiosios Fortūnos“ (graviūra B.77), kurios siužetas, nors ir paimtas iš Politiano poemos[16], vis dėlto stebina savo neitališkumu. O Europės piešinyje kvatročento dailės įtaka atsiskleidžia dar ir regimu aspektu: putai, pučiantys ilgus ragus[17], amūriukai mažomis apvaliomis galvutėmis[18], sielvartaujantys bičiuliai, raunantys sau plaukus, keliantys rankas ir šaukiantys iš siaubo[19] – visa tai yra tipiški itališki motyvai; o antrame plane pavaizduotos figūrėlės (kurių hiperbolizuoti išgąstį rodantys judesiai, beje, primena „Amimonės“ graviūrą)[20] neabejotinai nupieštos pagal pusnuoges ir greitakojes „nimfas“, be kurių, panašiai kaip klasikiniuose kvatročento atvaizduose, paprastai neapsieinama.[21]

Tad „Europės pagrobime“, kaip ir „Orfėjo mirtyje“, Düreris pasiekė antiką, darydamas, pasakytume, dvigubą lankstą: italų poetas – galbūt abiem atvejais Politianas – išvertė Ovidijaus aprašy-

[16] K. Giehlow, „Poliziano und Dürer“, *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Künste*, XXV, 1902, p. 25 ir t.

[17] Plg., pavyzdžiui, Venecijos akademijoje saugomą Bellini „Apvaizdos alegoriją“. Dürerio piešinio putai, vėliau išplėtoti graviūrose B.66 ir B.67, regis, taip pat kilę iš Venecijos mokyklos; palyginkite, pavyzdžiui, B.66 graviūros gaublį laikantį genijų su mažu Bellini „Fortūnos alegorijos“, irgi saugomos Venecijos akademijoje, fleitininku. E. Tietze-Conrat („Dürer-Studien“, *Zeitschrift für bildende Kunst*, LI, 1916, p. 263 ir t.) graviūras B.66 ir B.67 mėgino kildinti iš klasikinio tipo reljefo, bet apdairiai įvertinusi istorinę padėtį teisingai nusprendė, kad „tarp jų ir klasikinio originalo“ turi būti „tarpinė grandis“.

[18] Plg. H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, 2-as leid., 1908, Munich, p. 170.

[19] Plg., pavyzdžiui, Mantegna graviūros „Guldymas į kapą“, B.3 antrą iš kairės figūrą.

[20] E. Tietze-Conrat (op. cit.) siužetą interpretuoja kaip „Achelojo ir Perimelės“ istoriją (Ovid, *Met.*, VIII, 592 ir t.), o tai nesiderina su ant kranto pasirodžiusiu tėvu, kuriame nematyti nė ženklo tėviškos rūstybės – *feritas paterna,* padėjusios taip negailestingai nuteisti myriop savo išniekintą dukrą. Priešingai, jis skuba prie jūros (plg. bėgantį graviūros B.131 landsknechtą), norėdamas išvaduoti auką ar bent, nespėjęs to padaryti, ją apraudoti. Kadangi, anot Ovidijaus, Achelojas įgauna aiškų jaučio pavidalą (IX, 80 ir t.) ir vienas jo ragų paverčiamas gausybės ragu, nevalia jų klaidingai interpretuoti kaip „elnio ragų“.

[21] Warburg, „Botticellis Geburt der Venus...“, op. cit., I, *passim*, ypač p. 21 ir t. bei 45 ir t., kur išskirtinė nimfos svarba iliustruojama gausiais pavyzdžiais iš literatūros. Šis žodis paprastai vartojamas kaip klasikinė „mergelės“ ir „mylimosios“ parafrazė.

mus į savo laikų kalbinį ir emocinį dialektą[22], o italų tapytojas abu įvykius perteikė vaizdais, paleisdamas į darbą visą kvatročentinę *mise-en-scene* mašineriją: satyrus, nereides, kupidonus, baikščias nimfas, plazdančias drapiruotes ir palaidas garbanas.[23]

[22] Visiškai natūralu, kad dailininkai, kurie domėjosi mitologiniais siužetais, dažnai rėmėsi to paties laikotarpio autoriais, rašiusiais gimtąja kalba. Pvz., Politiano įtaka akivaizdžiai matyti ir Botticelli „Veneros gimime", ir Raphaelio „Galatėjoje", ir Šiaurės Italijos Orfėjo atvaizduose (žr. A. Springer, *Raffael und Michelangelo*, 2-as leid., Leipzig, 1883, II, p. 57 ir t.; Warburg, op. cit., I, p. 33 ir t., II, 446 ir t.). Taip pat nebūtina Dürerio Europės piešinyje pavaizduotus gausius jūros gyventojus kildinti (jei apskritai juos dera aiškinti remiantis literatūrinėmis paralelėmis) iš Luciano ir Moscho. Be daugelio kitų pavyzdžių, žavų įsivaizduojamo klasikinio reljefo aprašymą galima rasti *Hypnerotomachia*, fol. D II v.: „[...] offeriuase [...] caelatura, piena concinnamente di aquatice monstriculi. Nell' aqua simulata & negli moderati plemmyruli semihomini & foemine, cum spirate code pisciculatie. Sopra quelle appresso il dorso acconciamente sedeano, alcune di esse nude amplexabonde gli monstri cum mutuo innexo. Tali Tibicinarii, altri cum phantastici instrumenti. Alcuni tracti nelle extranee Bige sedenti dagli perpeti Delphini, dil frigido fiore di nenupharo incoronati. [...] Alcuni cum multiplici uasi di fructi copiosi, & cum stipate copie. Altri cum fasciculi di achori & di fiori di barba Silvana mutuamente se percoteuano. [...]" (santrumpos panaikintos, skyryba dabartinė). Kiek galima suprasti ir išversti žavią makaronišką Colonna tarmę, ši ištrauka turėtų skambėti maždaug taip: „Prieš akis iškilo [...] reljefas, pilnas mažų vandens pabaisų. Jūroje ir švelniose bangelėse [matyti] pusiau vyrai ir pusiau moterys riestomis žuvų uodegomis. Ant jų nugarų grakščiai sėdėjo nuogos moterys, kai kurios apsikabinusios su pabaisomis. Vienos grojo fleitomis, kitos – fantastiniais instrumentais. Dar kitos sėdėjo keistuose vežimuose, kuriuos traukė skubrūs delfinai, vainikuoti gaiviais vandens lelijų žiedais. [...] Kai kurios rankose laikė įvairiausių formų vazas, pilnas visokių vaisių, ir sklidinus gausybės ragus. Kitos pliekėsi tarpusavyje irisų šakelėmis arba *barba silvana* žiedais..."

[23] Šiuo požiūriu plg. Warburg, „Botticellis Geburt der Venus", *passim*. Profesorius Carlas Robertas (Halė) mane maloniai informavo, kad klasikinėje antikoje tik menadės buvo vaizduojamos palaidais plaukais, ir tai tik konkrečiu laikotarpiu. Ankstyvasis Italijos renesansas šį ypatingą motyvą priėmė taip visuotinai ir entuziastingai, jog šis tam tikra prasme tapo skiriamuoju *maniera antica* bruožu; net gana tiksliose klasikinių kūrinių kopijose renesanso kopijuotojai savo nuožiūra pridėdavo vėjo kedenamus plaukus ir banguojančias garbanas (plg. Šantiji piešinį, kurį aptaria Warburgas (op. cit., p. 19 ir t.), arba kad ir gerai žinomą graviūrą „Ariadnė ir Bakchas" (*Catalogue of the Early Italian Engravings in the British Museum*, rašytinis t., p. 44, A.V.10 pav.), kur figūrą dešiniajame kampe reikia palyginti su atitinkama Berlyne saugomo reljefo figūra (publikuota: R. Kekulé von Stradonitz, *Beschreibung der antiken Skulpturen*, Berlin, 1891, nr. 850). Šis keistas savitumas, kurį pastebėjo ir išryškino Warburgas, ankstyvąjį renesansą skiria tiek

Tik po šios dvigubos transformacijos Düreris pajėgė perimti klasikinę medžiagą. Vien gamtovaizdžio elementai – medžiai bei žolės, kalvos bei pastatai – neturi nieko bendra su itališkais prototipais; o visas kitas plotas, nuo viršaus iki apačios užpildytas *tätig kleinen Dingen*, yra grynai šiaurietiško stiliaus[24], nors dauguma tų „judrių mažų būtybių" yra klasikiniai satyrai, moteriški panai ir tritonai.

1500 metais, praėjus šešeriems metams po „Orfėjo mirties" ir „Europės pagrobimo", Düreris sukūrė savo vienintelį paveikslą mitologiniu siužetu (66 il.). Pastarasis vaizduoja Heraklį, šaudantį Stimfalo paukščius, ir atspindi Dürerio pradinį santykį su klasikine antika: tuo metu antika jam reiškė herojišką nuogumą, energingą modeliuotę, atskleidžiančią anatominę kūno sandarą, galingą judesį, gyvulišką aistrą. Apskritai paėmus, Düreris rėmėsi vienu iš Pollaiuolo paveikslų apie Heraklį – „Neso nušovimas" iš Jarveso kolekcijos Niuheivene (67 il.).[25] Tačiau kad ir kaip keista, kvatročento normos ir manieros itališkąjį prototipą kausto labiau negu jo vokiškąjį „vedinį". Dürerio paveiksle elegantiškas lieknumas užleidžia vietą galingiems raumenims; o susijaudinusi, bet kartu neryžtinga laikysena (tarp įtūpsto ir šuolio) – stipriai ir nedviprasmiškai puolimo pozai: rankos įtemptos, viena koja ener-

---

nuo klasikinės, tiek nuo tuometinės Šiaurės dailės. Kaip matėme, klasikinė dailė mėgo vaizduoti fizinį judesį, tačiau judesio efektas būdavo pabrėžiamas palaidų plaukų motyvu tik išskirtiniu menadžių atveju. Kita vertus, vėlyvosios gotikos dailė taip žavėjosi gyvybingu pačių linijų žaismu, jog „vėjo kedenamus" plaukus pridėdavo net toms figūroms, kurios neparodo jokio fizinio judesio žymių; prisiminkime, pavyzdžiui, statiškas Schongauerio „Išmintingąsias mergeles" (B.77, 78, 81, 84) arba taip pat ramią „Kortų meistro" *Wildendame*. Motyvą, klasikinėje antikoje sietą su ypatingu siužetu, italų kvatročentas apibendrino, tačiau leido jį taikyti tik toms figūroms, kurios vaizduojamos kaip iš tikrųjų fiziškai judančios: vėlyvosios gotikos polinkiui į linijinį judesį buvo duota visiška laisvė, tačiau tik ten, kur tai padėdavo perteikti klasikai būdingą organišką fizinį judesį. Brandusis renesansas, suspausdamas atskiras plaukų sruogas į vientisą masę kaip Raphaelio „Galatėjoje", „palaidų plaukų" motyvą gana logiškai perkėlė iš linijinio į plastinį raiškos būdą.

[24] Meder, op. cit., p. 215; Weisbach, op. cit., p. 36, 63 ir t.; taip pat plg. toliau, p. 266 ir t.

[25] Žr. Weisbach, ibid., p. 48 ir t., su reprodukcija.

gingai pastatyta į priekį, kita – tvirtai įremta į žemę. Iš Pollaiuolo figūros, regis, paimti tik kontūrai, kuriuos Düreris pripildė plastinio tūrio ir gyvybinės energijos, ir būtent profesoriui Maxui Hauttmannui toptelėjo išganinga mintis šios kilnesnės ir, jei galima taip pasakyti, labiau klasikinės žmogaus kūno sampratos šaltinio ieškoti pačioje antikoje. Tačiau ne klasikinis originalas, o itališkas jo perdirbinys leido Düreriui „patobulinti instrukciją". Ir – nuostabus sutapimas – kaip tyčia Pollaiuolo atiteko tarpininko vaidmuo.

1495 metais Düreris nukopijavo dalį Pollaiuolo piešinio, neišlikusio ir priklausiusio „Sabinių pagrobimo" ciklui, iš kurio išsaugoti tik keli lakštai. Dürerio piešinyje (L.347, mūsų 68 il.) pavaizduoti du raumeningi vyrai – ar veikiau, išskyrus skirtingas rankų ir galvos padėtis, tas pats vyras iš priekio ir iš nugaros, kiekvienas ant pečių nešantis po moterį. Ši Pollaiuolo figūra sukurta pagal labai populiarų klasikinės skulptūros tipą: daug jausmingesnis, išplėtotas pagal pirmojo *pictore anatomista* kriterijus ir – kas būdinga – perkeltas iš kovingo varžybų patoso į erotinę plotmę įsimylėjęs Pollaiuolo romėnas dviem rakursais pakartoja „Heraklį, nešantį Erimanto šerną", mums gerai pažįstamą iš gausių klasikinių reljefų[26] bei statulų.[27] Düreriui šis klasikinis tipas buvo žinomas iš Pollaiuolo tarpinio varianto[28], o ne iš tiesioginio romėniškojo originalo, kuris, kaip manoma, buvęs – nors iš tikrųjų niekada ten nebuvo – Augsburge (69, 70 il.).[29] 1495 metų piešinyje iš nuga-

[26] Žr. C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, III, 1, Berlin, 1897, XXVIII il. ir t., ypač XXXI il.

[27] Žr., pvz., Clarac, *Musée de Sculpture comparée*, nr. 2009.

[28] Kitas paveikslas pagal klasikinę statulą, kuris anksčiau buvo priskiriamas Pollaiuolo – tai Vašingtono nacionalinės galerijos „Dovydas" (Warburg, „Dürer und die italienische Antike", op. cit., II, p. 449), dabar jau laikomas Andrea Castagno kūriniu (žr. Warburg, op. cit., p. 625).

[29] Hauttmann, op. cit., p. 38 ir t., mano, jog Petro Apiano veikale *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis. [...] Petrus Apianus Mathematicus Ingolstadiensis et Bartholomaeus Amantius Poeta DED.*, Ingolstadt, 1534, p. 170, 171, reprodukuojamos Heraklio statulos, pavaizduotos iš priekio ir iš nugaros, savininkai buvo Augsburgo Fuggeriai, nors ir pripažįsta, kad Beato Renano (1531) atliktame Fugerio kolekcijos aprašyme neminima jokia Heraklio statula ir kad Apiano medžio raiži-

ros stebimą aktą Düreris panaudojo savo graviūroje „Heraklis" (B.73), sukurtoje apie 1500–1501 metus, tą pačią figūrą – tik atvirkščią – jis panaudojo savo 1500 metų paveiksle[30]; šis vienalaikis dvigubas vaizdo apvertimas, regis, byloja apie tai, kad Düreris žinojo pirmykštę mitologinę šios figūros reikšmę. Kai kuriais aspektais paveikslas atitinka piešinį tiksliau negu graviūra. Pavyzdžiui, atkreipkite dėmesį į kojų padėtį ir tokias svarbias detales kaip dešiniosios kojos perspektyva bei fizionominiai veido bruožai: ryškus įlinkis virš tvirtos, ereliškos nosies; apvali, išsišovusi kakta; pakelti antakiai, darantys įtampos ir pastangų įspūdį.

Maždaug tuo pačiu metu nupieštame, bet tikriausiai ne iš karto atliktame medžio raižinyje – vienoje iš 1502 metais išleistos Conrado Celteso knygos *Libri amorum* ksilografinių iliustracijų, – matome kitą, analogiškai panaudotą 1495 metų piešinio figūrą – aktą iš priekio. Šis medžio raižinys (12 pav.), vaizduojantis Apoloną, persekiojantį Dafnę, bendrais bruožais pagrįstas miniatiūra, priskiriama Liberale da Verona'i.[31] Tačiau šį itališką

---

nių legenda paprasčiausiai gali reikšti (tiesą sakant, kaip tik tai ji ir reiškia), jog vienas iš Fuggerių, Raimundas, leido išspausdinti objektą iš jo piešinių kolekcijos. Tačiau, ieškodamas klasikinio „Heraklio", kurį 1500 m. Augsburge galėjo matyti Düreris, Hauttmannas siūlo tapatinti Apiano reprodukuotą statulą su *imago marmorea*, iš pradžių priklausiusiu Peutingeriui. 1514 ši statula, Peutingerio paminėta kaip „stovinti jo paties namuose" ir „neseniai atgabenta iš Romos", anot Hauttmanno, 1531–1534 galėjo tapti Fuggerių nuosavybe. Kažin ar galima sutikti su šia hipoteze. Pirma, jeigu Apiano reprodukuota statula išleidžiant knygą priklausė Fugerriams, kodėl jis to tiesiai nepasakė? Antra, net jeigu pripažintume, kad savininkai galėjo keistis – kas buvo beveik neįmanoma Peutingeriui esant gyvam, – iš kur mums žinoti, ar statulą, 1514 minimą kaip *nuper allata*, jis jau turėjo 1500? Trečia, Apiano reprodukuotas kūrinys įtrauktas į „itališkų senienų" skyrių. Peršasi išvada, kad 1514 paminėta „Peutingerio Heraklio" statula nėra ta pati Apiano reprodukuota statula ir kad „Fuggerių Heraklis" niekada neegzistavo.

30 B.88 graviūros landsknechtas irgi teisingai kildinamas iš piešinio L.347 (*Ausstellung von Albrecht Dürers Kupferstichen, Kunsthalle zu Hamburg*, 1921, gegužės 21, sud. G. Pauli, p. 7). Abiem atvejais, žinoma, matome atvirkštinį figūros vaizdą. Nutapyto Heraklio vaizdas taip pat atvirkštinis, bet tai lėmė ne spaudos procesas, o būtinybė lanką įtaisyti kairiojoje šaulio rankoje.

31 Wolfenbüttelio rankraštis išspausdintas: Paolo d'Ancona, „Di alcuni codici miniati" (*Arte*, X, 1907, p. 25 ir t., p. 31) ir minimas: Hauttmann, op. cit., p. 38. Medžio raižinys „Apolonas Parnase" iš Celteso *Melopoiae* ir *Guntherus Ligurinus*



12. Albrechto Dürerio dirbtuvė. *Apolonas ir Dafnė*. Medžio raižinys iš leidinio Conrad Celtes, *Quatuor Libri Amorum*, Nuremberg, 1502

(abi išleistos 1507), beje, remiasi artimu prototipu; žr. miniatiūrą tame pačiame rankraštyje, reprodukuotą Paolo d'Ancona, p. 30.

prototipą Düreris nusprendė patobulinti tokiu pačiu būdu ir ta pačia dingstimi, kaip ir „Heraklio" paveikslo prototipą[32]; ir čia pavyzdys, skatinęs kūrinį tobulinti, buvo Pollaiuolo „Sabinių pagrobimo" kopija. Nenuostabu, kad – į tai jau buvo atkreipęs dėmesį Thausingas[33] – Apolonas šiame medžio raižinyje „panašus į Heraklį, nutapytą iš kitos pusės".

Visais minėtais atvejais Düreris, galima sakyti, palaikė antiką, o ne kvatročentą. Jo itališkiesiems modeliams būdingos pirmiausia subtilios, lieknos, apibrėžtų kaligrafinių kontūrų figūros, perteikiančios gyvą nervingą judesį – kas puikiai atitiko kvatročento skonį; kita vertus, jiems taip pat būdingos figūros, kurių tvirtas sudėjimas, plastiška modeliuotė ir pompastiška energija artimi klasikinės skulptūros stiliui. Düreris atkreipė dėmesį į šias klasikines savybes ir jas išryškino taip puikiai, kad Heraklio atveju Pollaiuolo klasicistą priešpriešino Pollaiuolo protomanieristui. Tačiau tai neturėtų trukdyti mums suvokti faktą, kad klasikinį stilių, kurį Düreris priešino kvatročento stiliui, jis perėmė iš to paties kvatročento. Jei vokiečių dailininkas galėjo vėl išversti itališką idiomą į antikos kalbą, jis turėjo dėkoti už šią galimybę tiems patiems italams, kuriuos taisė. Iš paties kvatročento Düreris išmoko, kaip jį pranokti.[34]

[32] „Dürerio modelio [žr. Wolfenbüttelio miniatiūros „Apoloną"] grakštų judesį, kai liekna, prakauli figūra liečia žemę tik dešiniosios pėdos pirštais, pakeičia parengtinė puolimo poza, – dešinioji pėda čia tvirtai pastatyta ant žemės, o kairioji – ji visa matyti – atitraukta atgal" (Hauttmann, op. cit., p. 38).

[33] Thausing, op. cit., p. 279 (vertimas į anglų kalbą, I, p. 272).

[34] Tiesiog nuostabu, kaip netoli tiesos buvo Hauttmannas. Jis teisingai pastebi, kad ir Celteso medžio raižinyje, ir Heraklio paveiksle remiamasi ne tik tiesioginiais itališkaisiais prototipais, bet ir klasikine skulptūra; taip pat jis visai teisingai mano, kad Düreris naudojosi piešiniu, kuriame klasikinis Heraklis, „nešantis Erimanto šerną", pavaizduotas „iš priekio ir nugaros". Tačiau jis neapsižiūrėjo, kad būtent šis piešinys pasiekė mūsų laikus: tai piešinys L.347, vaizduojantis Heraklį pagal Pollaiuolo „interpretaciją". Net ir grynai stilistiškai šis piešinys kur kas artimesnis galutiniams Dürerio variantams, o ne Apiano medžio raižiniams. Pavyzdžiui, lygindami Apiano „Heraklio" (70 il.) vaizdą iš nugaros su Dürerio paveikslu (66 il.), regime, kad, Apiano Heraklio liemuo mažiau pasviręs į priekį; kad žengianti koja mažiau sulenkta; kad kita koja neįtempta per kelį; kad kojos perspektyva piešiama

II KLASIKINIS GROŽIS

1500 metų „Heraklio“ paveikslas žymi Dürerio herojiško patoso siekių kulminaciją; tačiau tais pačiais 1500 metais jis pradeda suvokti kitą, apološkąjį, „dvigubos hermos“[35], už kurios slėpėsi renesanso garbstoma antika, aspektą. Kaip žinia, „grožio“ problemą Düreriui nurodė venecijietis Jacopo de Barbari, parodęs jam kai kurias žmogaus kūno proporcijų studijas, – tas pats žmogus, kurio graviūromis Düreris rėmėsi savo teorinių studijų pradžioje. Nieko nežinodamas apie Vitruvijų ir taikydamas iš esmės gotikinį geometrinį metodą, Düreris iš pradžių apsiribojo tik moters figūros studijomis, kaip pavyzdžius naudodamas klasikinius Barbari aktus, ir tik vėliau ėmėsi „tobulo vyro“ proporcijų bei pozos.

Šios vyro figūros žymi dar vieną Dürerio žingsnį klasikinės antikos link: jų proporcijos pagrįstos Vitruvijaus kanonu, su kuriuo Dürerį turbūt supažindino kuris nors jo bičiulių humanistų ir dėl kurio, tegul ir trumpam, jis peržiūrėjo net moteriškų figūrų proporcijas[36], o jų laikysena sukomponuota pagal „Belvederio Apoloną“, štai kodėl jos visos, kartu paimtos, dažnai vadinamos „Apolono ciklu“.[37] Kadangi „Belvederio Apolono“ , kuris buvo atrastas Ro-

---

visiškai kitaip; ir kad svarbiausią nugaros dalį dengia liūto kailis. Peršasi išvada, kad, pirma, Düreriui neturėjo jokios įtakos Heraklio statula, reprodukuota dviejuose Apiano medžio raižiniuose; antra, kad jis nėra šių medžio raižinių autorius. „Ekskurse“ (p. 281 ir t.) parodysime, kad tas pat pasakytina ir apie kitas Düreriui priskiriamas Apiano iliustracijas.

[35] Šį taiklų pasakymą skolinuosi iš Warburgo, op. cit., p. 176.

[36] Dėl Dürerio tyrinėjimų, skirtų moters figūros proporcijoms, prioriteto ir vėlesnio (tačiau laikino) tokių proporcijų pertvarkymo pagal Vitruvijaus kanoną žr. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, p. 84 ir t. „Gulinčios moters aktas“ (piešinys L.466, 1501), kurios poza buvo sukomponuota pagal vadinamosios „Amimonės“ pozą (graviūra B.71) ir todėl Düreriui buvo žinoma anksčiau, negu jis galėjo išvysti klasikinę „Kirkę“ (neišliko), „nuda incumbebat innixa dextro bracchio“, apytikriai nurodo, kada Vitruvijaus kanonas (krūtinės proporcijas grindžiantis kvadratu, o ne stačiakampiu) susiliejo su sistema, įsivyravusia tokiuose ankstyvuosiuose pavyzdžiuose kaip piešiniai L.37/38, L.225/226 (datuojami 1500); taip pat žr. R. Bruck, *Dürers Dresdner Skizzenbuch*, Strassburg, 1905, 74/5 il.

[37] E. Panofsky, „Dürers Darstellungen des Apollo und ihr Verhältniss zu Barbari“, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLI, 1920, p. 359 ir t. [K.T. Parkeris,

moje apie 1496 metus, – Düreris galėjo jį pamatyti tiktai itališkame piešinyje – atributai tuo metu dar nebuvo žinomi, Düreris iš pradžių jį interpretavo ne kaip „įprastą“ Apoloną, nugalintį blogį savo lanku arba egida, o kaip sveikatos dievą, kuriam būdingi gyvatės ir taurės atributai ir kurį galima pavadinti „Apolonu Medicus“ arba „Eskulapu“ (piešinys L.181, mūsų 75 il.). Vėliau šį sveikatos dievą Düreris pavertė didingu Saulės dievu Soliu su skeptru ir soliariniu disku (piešinys L.233, mūsų 76 il.), kurį iš pradžių ruošėsi pavaizduoti kaip atskirą figūrą raižinyje. Tačiau, dar nespėjęs įgyvendinti šio sumanymo ir pamatęs Barbari graviūrą „Apolonas ir Diana“, Düreris, jos paveiktas, ėmėsi naujo darbo ir Solį pavertė „įprastu“ Apolonu, o šalia jo nupiešė Dianą.[38] Galų gale jis atsisakė visų šių sumanymų ir klasikinę figūrą panaudojo bibliniam siužetui: galutinis rezultatas – 1504 metų raižinys „Žmogaus nuopuolis“ (graviūra B.1, mūsų 80 il.), kuriame tobulo vyriškojo ir moteriškojo grožio pavyzdžiai sugretinami vienoje paradigminėje kompozicijoje.

Vadinasi, Dürerio „Apolono ciklas“ prasideda nuo „Eskulapo“ arba „Apolono Medicus“ ir baigiasi „Adomu“. Tačiau to nepakanka, kad kartu su Hauttmannu manytume, jog didesnę įtaką Düreriui padarė ne „Belvederio Apolonas“, o romėniškasis „Merkurijus“, kuris apie 1500 metus buvo atrastas Augsburge ir kurį įsigijo žymus humanistas Conradas Peutingeris (71 il.).[39]

Akivaizdu, jog norint atsakyti į klausimą, kas buvo Dürerio „idealaus vyro“ prototipas – „Augsburgo Merkurijus“ (dabar saugomas Maksimiliano muziejuje Augsburge) ar „Belvederio Apolonas“, neužtenka vieną ir kitą palyginti su „Žmogaus nuopuolio“ Adomu, kuris, kaip pamename, žymi šios raidos pabaigą ir, kaip

„Eine neugefundene Apollzeichnung Dürers“, ibid., XLIV, 1925, p. 248 ir t., piešinį L.181 siūlo interpretuoti kaip „Apoloną Medicus“, o ne kaip „Eskulapą“.]

[38] Tai, jog Solis (trumpaplaukis su skeptru ir soliariniu disku) buvo paverstas „įprastu“ Apolonu (palaidomis garbanomis su lanku ir strėlėmis), liudija ranka pataisytas „netyčinis brūkšnys“ (piešinys L.179). 1505 m. raižinyje B.68 Düreris sugrįžo prie Apolono ir Dianos temos, tačiau dėl visiškai kitokios priežasties; plg. Panofsky, ibid.

[39] Hauttmann, op. cit., p. 43 ir t.

pastebi Wölfflinas[40], sulieja ankstesnių Dürerio figūrų pozas su Barbari „Apolono" poza.[41] Priešingai, reikėtų pradėti nuo pat pradžių, tai yra nuo „Solio" piešinio L.233 arba, dar geriau, nuo „Eskulapo" ar „Apolono Medicus" piešinio L.181, kurį pagrįstai galime laikyti anksčiausiu šio ciklo piešiniu. Šį piešinį būtina palyginti tiek su „Augsburgo Merkurijumi", tiek su „Belvederio Apolonu"; o nagrinėdami pastarąjį, turėtume remtis ne šiuolaikine fotografija, o tuometiniu atvaizdu, koks galėjo patekti į Dürerio akiratį – žinoma, ne *Codex Escurialensis* vaizdu profiliu, 53 folio[42], o pirmuoju to paties rankraščio vaizdu, 64 folio (77 il.).[43]

Iš šio sugretinimo paaiškėja, jog prieš „Adomą" sukurtos Dürerio figūros – ir „Eskulapas", ir „Solis" – yra tiek panašios į „Belvederio Apoloną", kiek nepanašios į „Augsburgo Merkurijų". Su „Belvederio Apolonu" jas sieja visų pirma savita rankų pusiausvyra – keliant kairiąją atitinkamai leidžiasi dešinioji; antra, galvos pasukimas laisvosios kojos pusėn; ir pagaliau svarbiausia – stovėsena, kurią galima apibūdinti kaip grakštų žingsnį, o ne statišką pozą[44]; šiuo požiūriu Dürerio figūrų judesys panašesnis į piešinį iš *Escurialensis* negu į originalią statulą. Tam neturėtų būti prieštaraujama, tvirtinant, esą šią stovėseną jis galėjęs nusižiūrėti iš bet kurios kitos klasikinės figūros, pozuojančios vadinamuoju *contrapposto* būdu: kad ir keista, „Belvederio Apolonas" yra gana savitas, ir neįmanoma jo pakeisti bet kuo – juo labiau „Augsburgo Merkurijumi". Šiame gana vidutiniškame kūrinyje abi rankos nu-

[40] Wölfflin, op. cit., p. 366.

[41] Todėl „tvirta Adomo stovėsena" su „Belvederio Apolono" įtaka nesiderina lygiai taip, kaip ir jo galva, pasukta į kitą pusę. Dėl „Adomo" ryšio su medžio raižiniu, išspausdintu Apiano *Inscriptiones*, p. 422, žr. „Ekskursą", p. 281 ir t.

[42] H. Egger, *Codex Escurialensis*, Vienna, 1906.

[43] Hauttmannas tikriausiai nepastebėjo šio antrojo atvaizdo, nes teigia, jog „Belvederio Apolono" piešinys, Dürerio idealioms figūroms galėjęs pasitarnauti kaip modelis, „turėtų iš esmės skirtis nuo visų žinomų antikinių šios statulos atvaizdų" – beje, šiam teiginiui prieštarauja ne tik *Codex Escurialensis*, bet ir Nicoletto da Modena'os graviūra (B.50, apie 1500).

[44] Piešinyje L.233 krintančiu šešėliu pabrėžta pėdų padėtis rodo, kad ji Düreriui buvo svarbi.

leistos; galva pasukta veikiau atraminės, o ne laisvosios kojos pusėn; vietoj energingo, plataus žingsnio čia matome apatišką atsipalaidavimo pozą, laisvoji koja tik truputį atmesta į šalį, o ne atgal. Dürerio figūrų ir „Belvederio Apolono" šlaunys gerokai pražergtos, o čia – beveik lygiagrečios; atitinkama pėdų, frontalinės plokštumos atžvilgiu pastatytų kone vienodu kampu, padėtis skiriasi tik nežymiai. Neįtikėtina, kad „Augsburgo Merkurijų" Düreris būtų interpretavęs taip, kad su juo nesutaptų būtent tie bruožai, kurie sutampa su „Belvederio Apolonu".

Be abejonės, kai kuriais atžvilgiais Dürerio „Eskulapas" ir „Solis" skiriasi nuo Apolono iš *Escurialensis* piešinio: pirmiausia griežtu krūtinės frontalumu, raumenų vaizdavimo būdu, kojos perspektyvos komponavimu ir tam tikru ritminio judesio sulėtinimu (pavyzdžiui, dešinysis kontūras brėžiamas beveik tiesiai ir vertikaliai, o ne švelniai ir banguotai). Tačiau šie skirtumai – jie, beje, išliktų ir tuomet, jei *Escurialensis* Apoloną lygintume su „Augsburgo Merkurijumi" – nėra nepaaiškinami. Krūtinės frontalumas neišvengiamai išplaukia iš geometrinės konstravimo schemos, kurią Düreris taikė visoms šioms figūroms[45], o kitus skirtumus, mano galva, būtų galima paaiškinti didele įtaka graviūros, kurią, kaip žinia, Düreris tuomet turėjo ir naudojo – tai Andrea Mantegna „Bakchanalija su statine" (B.19, mūsų 79 il.). Šioje graviūroje kairiajame krašte pavaizduota lėbautojo figūra; dešiniojoje rankoje jis laiko gausybės ragą, o kairiąja siekia vynuogių kekės. Ši figūra Dürerio vaizduotėje, regis, susiliejo su „Belvederio Apolono" vaizdiniu. Matėme, kad Düreriui atrodė būtina „Heraklio" paveikslo bei „Apolono ir Dafnės" medžio raižinio[46] itališkąjį prototipą pa-

[45] Dėl to plg. L. Justi, *Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers*, Leipzig, 1902, ir anksčiau, p. 105–106.

[46] Tokios „dvigubos paskatos" Dürerio kūryboje nėra neįprastas dalykas. Pvz., žr. jo „Amimonės" ryšį su kairėje esančia figūrų grupe iš Mantegna „Jūros pabaisų kovos" (kurią Düreris nukopijavo piešinyje L.455) ir su Barbari graviūra „Pergalė"; arba jo graviūros B.75 ryšį su Barbari graviūra „Pergalė ir Šlovė" ir jo paties eskizais iš natūros piešinyje L.101 (E. Schilling, „Dürers vier Hexen", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXIX, p. 129 ir t.).

tobulinti pagal Pollaiuolo „Sabinių pagrobimą"; lygiai taip jam atrodė būtina turimą „Belvederio Apolono" kopiją patobulinti pagal puikų Mantegna vyro aktą (kuriame savo ruožtu atsispindi klasikinės skulptūros įtaka).[47] Kadangi tais laikais „archeologiniuose" klasikinių paminklų pavyzdžiuose anatominėms detalėms nebuvo skiriama daug dėmesio, visos „Belvederio Apolono" kopijos perteikdavo nebent tik *schemą*, kurią reikėjo papildyti duomenimis iš kitų šaltinių. Tokiose anatominėse detalėse kaip kelių sąnariai, figūros kontūrai ir ypač pėdos piešinys Düreris laikėsi Mantegna graviūros, kuri, kaip ir tai pačiai serijai priklausanti „Bakchanalija su Silenu"[48], jam turėjo būti žinoma jau 1494 ar 1495 metais ir apie kurią jis turėjo galvoti kaip tik tuo metu, kai darbavosi prie „Apolono ciklo". Lėbautojo gausybės ragą Düreris panaudojo trijose skirtingose vietose: Pirckheimerio ekslibrise (medžio raižinys B., pried. 52), dedikaciniame *Libri amorum* puslapyje[49] ir viename iš moteriškų proporcijų eskizų[50] – kitaip tariant, kūriniuose, atliktuose apie 1500 metus, iš kurių vienas yra labai artimas ankstyviausiems „Apolono ciklo" paveikslams tiek siužeto, tiek laiko atžvilgiu.[51]

Vis dėlto, jeigu ankstyviausias Dürerio mėginimas racionalizuoti „tobulo vyro" proporcijas ir laikyseną remiasi „Belvederio Apolono" kopija, kodėl gi jam nebuvo suteiktas „įprasto" Apolono pavidalas? Kad ir kaip paradoksaliai tat skambėtų, atsakymas toks:

[47] Tikriausiai Dioniso (ypač plg. Clarac, op. cit., nr. 1619b). Profesorius Fischelis atkreipė mano dėmesį į sieninę tapybą Casa de' Vetti Pompėjoje, kurią su Mantegna lėbautoju sieja net gausybės rago motyvas; Renesanso laikotarpiu galėjo būti žinomas kitas šios figūros variantas.

[48] Graviūra B.20; plg. Dürerio piešinį L.454.

[49] Medžio raižinys P.217; plg. A. Lichtwark, *Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance*, Berlin, 1888, p. 9.

[50] Bruck, op. cit., 70/71 il.; dėl šio piešinio datos plg. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, p. 90, n. 1.

[51] Dürerio Paumgertnerio altoriaus paveikslo Šv. Jurgis – dar viena figūra, kurią Hauttmannas bandė kildinti iš „Augsburgo Merkurijaus", – taip pat gali sietis su Mantegna „Satyru", turinčiu viską, ko Düreris galėjo išmokti iš Augsburgo skulptūros; kompoziciškai šventojo slibinas tikrai panašesnis į satyro gausybės ragą negu į Merkurijaus *marsupium*. Plg. n. 125, p. 277.

kaip tik todėl, kad jis pagrįstas „Belvederio Apolono" kopija. Kadangi originalas neturi abiejų plaštakų, o strėlinės nė viename atvaizde iš priekio nematyti[52], Düreris ir jo patarėjai humanistai „Belvederio Apoloną" galėjo atpažinti tik iš vieno atributo: už figūros aiškiai matyti gyvatė, šliuožianti medžio kamienu į viršų. Nei Dürerio, nei jo bičiulių negalime kaltinti klaidingai interpretavus šią gyvatę – dabar žinome, jog tai Apolono Pitonas, kurį pripiešė antikos kopijuotojai[53] – kaip gerai žinomą sveikatos simbolį, vienodai priklausantį ir „Apolonui Medicus", ir Eskulapui.[54]

Vadinasi, netgi pirmųjų „idealių" Dürerio figūrų ikonografija, regis, ne neigia, o patvirtina jų kilmę iš „Belvederio Apolono".[55] Ne Düreris išėjo pasitikti antikos; o pati antika išėjo pasitikti Dürerio – per italų tarpininką.[56]

[52] Pvz., žr. mūsų 77 il.

[53] W. Amelung, *Die Sculpturen des vatikanischen Museums*, II, Berlin, 1908, p. 257.

[54] Dėl rimtesnio nesusipratimo interpretuojant žaltį žr. Apianus, *Inscriptiones* (fol. 6) „Priedą", kur „Kūdikis Heraklis, smaugiantis gyvates" interpretuojamas kaip „Antrasis Laokoonto sūnus".

[55] Tiesa, Düreris gana ilgą laiką nevaizdavo „įprasto" Apolono; tačiau Merkurijaus jis apskritai niekada nevaizdavo – išskyrus piešinius L.420 ir L.652, kurie kildinami ne iš Augsburgo skulptūros, o iš Hartmanno Schedelio piešinio pagal Kiriaką Ankonietį. Tai, kad paties „Belvederio Apolono" nėra Apiano leidinyje, galima paaiškinti tuo, kad šis leidinys iš esmės buvo sumanytas kaip įrašų rinkinys, kurio iliustracijas parenkant nepretenduota atspindėti visumą ir apsiribota ta medžiaga, kuri pasitaikė po ranka (žr. paties Apiano pastabą, p. 364).

[56] Aš taip pat nesutinku su Hauttmanno teiginiu, kad medžio raižinys B.131 („Raitelis su landsknechtu") yra išsirutuliojęs iš romėniško antkapio, kurį iki 1821 galėjai pamatyti mažoje Augsburgo gatvelėje ir kuris reprodukuotas: Marx Welser, *Rerum Augustanarum libri VIII*, Augsburg, 1594, p. 226 (Hauttmann, op. cit., p. 40). Net jei šis paminklas, neminimas iki 1594 m., čia būtų stovėjęs šimtmečiu anksčiau, jo ryšys su Dürerio medžio raižiniu vis vien nebūtų priimtinas. Tiesa, medžio raižinys, regis, iš tikrųjų galėjo turėti pirmtaką, kurio atvirkštinį vaizdą ir matome (nors tai, kad raitelis laiko vadeles kairiąja ranka, savaime nėra neįprastas dalykas); tačiau šį pavyzdį aptinkame viename iš paties Dürerio kūrinių. Viduryje piešinio, žinomo pavadinimu „Žemiškieji malonumai" (L.644), matome raitelį, kurio judesys beveik identiškas, taip pat lydimą šuns ir bėgančio vyro, kuris, nors ir kitaip apsirengęs ir apsiginklavęs, visais kitais atžvilgiais atitinka antrąją medžio raižinio figūrą. Nekyla abejonių, kad medžio raižinys yra išsirutuliojęs iš šios mažos triados, kurią Düreris pasirinko savarankiškam vaizdui, sukurtam prieš „Keturis Apokalipsės raitelius". Be to, visi šie, kaip regis, išskirtiniai Diurerio medžio

III KLASIKINĖ ANTIKA IR VIDURAMŽIAI

„Helios Pantokrator“ ir „Sol Iustitiae“

Ypatingas Dürerio santykis su klasikine antika ypač išryškėja, kai imame nagrinėti jo sukurtus planetinio Saulės dievo atvaizdus. Šį dievą maždaug 1498 metų graviūroje (B.79, mūsų 82 il.), išreiškiančioje krikščioniškąjį tikėjimą atpirkimu bei atpildu, Düreris pavaizdavo jau tuomet, kai dar neįsivaizdavo jo kaip pagoniškojo panteono nario, spinduliuojančio apoloniškuoju grožiu (mūsų 76 il.). Pagoniškasis atvaizdas, klasikinis ir forma, ir turiniu, remiasi ankstyvojo renesanso „Belvederio Apolono“ kopija, kurią Düreris turbūt įsigijo Niurnberge, o krikščioniškasis atvaizdas, visais atžvilgiais visiškai viduramžiškas, byloja apie gotikinės skulptūros, patraukusios Dürerio dėmesį Venecijoje, įtaką. Kad ir kaip būtų keista, kelionė į Italiją, kur buvo tiek daug graikiškų ir romėniškų originalų, įkvėpė Dürerį viduramžiškam kūriniui; o namuose, kur

---

raižinio bruožai iš tikrųjų yra būdingi visai Šiaurės dailei (be gausių atvaizdų graviūrose, paveiksluose ir antspauduose, žr., pvz., mažą Adamo Kraffto šv. Jurgio reljefą, reprodukuotą G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, II, Berlin–Leipzig, 1921, nr. 340). Net ir atgal atmestos rankos judesys, ir tas turi daugiau paralelių Šiaurės dailėje negu romėniškame antkapyje (kur jis vaizduojamas ne kaip išraiškingas judesys, o kaip paprasčiausias raitelio veiksmas). Ypač dažnai šį judesį išvystame „Legendos apie tris gyvuosius ir tris mirusiuosius“ atvaizduose (plg. p. 303 ir t.); kaip beveik to paties meto pavyzdį žr. Berlyno grafikos kabineto miniatiūrą (reprodukuota: K. Künstle, *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten*, Freiburg, 1908, IIIa il.), kur vienas iš trijų jaunuolių, kuriems kelią pastojo trys bjaurūs lavonai, staiga metasi į šalį, panašiu judesiu išreikšdamas baimę ir pasišlykštėjimą. Galimas daiktas, kad Dürerio kūrinys išsirutuliojo iš tokio pobūdžio vaizdų, ypač populiarių penkioliktojo amžiaus pabaigoje; jo piešinys moko to paties, kaip ir „Legenda apie tris gyvuosius ir tris mirusiuosius“, išskyrus tai, kad lengvabūdiški jaunuoliai nebėga nuo Giltinės ir nesileidžia į filosofinį dialogą su ja, o staiga išsigąsta jos nykaus buvimo čia pat.

Negana to, Hauttmanno hipotezė nepriimtina ir chronologiniu požiūriu. Medžio raižinio B.131 negalima datuoti vėliau nei 1497, o Oksfordo piešinys netgi vieneriais ar dvejais metais ankstesnis, kadangi Düreris, pagal paties Hauttmanno chronologiją, pirmąsyk apsilankė Augsburge ne anksčiau kaip 1500 (op. cit., p. 37). Beje, ši pirmoji Dürerio kelionė į Augsburgą yra grynai hipotetinė. „Jacobo Fuggerio portretu“ šioje diskusijoje negalima remtis, nes jis sukurtas 1518–1520; be visų stilistinių požymių, atkreipkite dėmesį į datą (1518), įrašytą parengiamajame eskize, saugomame Berlyno grafikos kabinete (L.826).

galėjo naudotis tik renesansinėmis klasikinių modelių kopijomis, jis įsiskverbė į antikos esmę ir sukūrė darbą, persmelktą tikro klasikinio pojūčio.

Periklio ar Platono laikais graikų religijoje Saulės dievas – Helijas arba Solis, kiek šiedu skiriasi nuo Apolono – neturėjo itin svarbaus vaidmens. Tačiau helenizmo amžiuje, atsivėręs azijietiškoms ir egiptietiškoms įtakoms, jis pasiekė savo didybės viršūnę. Menai jam reiškė pagarbą nuostabiomis šventyklomis ir nesuskaičiuojamais paveikslais; jam buvo siunčiamos karščiausios maldos: *„Ἥλιε Παντοκράτορ, κόσμου πνεῦμα, κόσμου δύναμις, κόσμου φῶς“* („Visavaldi, Pasaulio Dvasia, Pasaulio Galia, Pasaulio Šviesa“).[57] Ilgus amžius trukęs procesas savo natūralų apogėjų pasiekė tuomet, kai „Nenugalimąją Saulę“ (*Ἥλιος ἀνείκητος, Sol Invictus*) Aurelianas paskelbė aukščiausia Romos imperijos dievybe.[58]

Būtent taip interpretuojamą Saulės dievą, gretinamą su Diana, matome Dürerio piešinyje L.233 (76 il.): čia jis išdidžiai pasitempęs, kilnių proporcijų, dailaus stoto, jo valdžią pabrėžia skeptras, – tikras Pantokratorius. Šis Saulės dievas net savo ikonografija yra grynai klasikinis; tiesą sakant, tiesioginė antikos įtaka atsispindi būtent ikonografiniuose Dürerio piešinio bruožuose – ir *tiktai* ikonografiniuose bruožuose. Kaip matėme, interpretuoti „Belvederio Apoloną“ kaip soliarinę dievybę Düreriui nebuvo savaime suprantamas dalykas; be žinovo patarimo jis taip pat negalėjo išmanyti, kuo skiriasi vėlyvųjų viduramžių skeptras nuo klasikinio (σκῆπτρον), kuris, kaip liudija pats žodis, yra „lazda“, o ne sudėtingas objektas, kokį Dürerio laikais nešiodavo valdovai. Čia norėčiau paspėlioti, kad mintį „Belvederio Apoloną“ pavaizduoti kaip Heliją Pantokratorių, o skeptrą – kaip lygią, ilgą lazdą su granatą primenančiu antgaliu, Düreriui pasufleravo kla-

[57] F. Cumont, „Mithra ou Sarapis kosmokrator“, *Comptes Rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1919, p. 322.

[58] Idem, *Textes et Monuments figurés relatifs aux Mystères de Mithra*, Brussels, I, 1899, p. 48 ir t. Toliau, H. Usener, „Sol invictus“, *Rheinisches Museum für Philologie*, LX, 1905, p. 465 ir t.

sikinės monetos.[59] Ant imperinio laikotarpio monetų randame daugybę Saulės dievo variantų: biusto formos, panašių į kvadrigos važnyčiotoją ar apeiginės statulos pavidalu. Kai dievas aiškiai įvardijamas kaip *Sol invictus*, jis pakėlęs dešiniąją ranką iškilmingam palaiminimui[60], o kairiojoje laiko žemės rutulį, rimbą arba žaibo strėlę[61], o Mažosios Azijos, ypač Frigijos ir Kapadokijos, monetose jis dar turi skeptrą, ant kurio galo – rutulys arba vaisius. Düreriui atsisakius „Eskulapo“ arba „Apolono Medicus“ varianto ir pasiteiravus savo mokytų draugų apie kitą galimą interpretaciją, jam galėjo būti nurodyta viena tokių monetų; net ir po keturių šimtų metų didis vokiečių tyrinėtojas Hermannas Useneris prabilo apie „giminystės ryšius“ tarp *Sol invictus* ir „Belvederio Apolono“. Šioje knygoje perspausdinau Aizenio miesto monetą (78 il.)[62], kuri visais atžvilgiais atitinka Dürerio piešinį – išskyrus tai, kad, laikydamasis viduramžių tradicijos[63], soliarinį diską jis pakeitė soliariniu rutuliu: antikos imperatorių atributai jam jau buvo nepasiekiami.[64]

[59] Norėčiau padėkoti dr. Bernhardui Schweitzeriui, atkreipusiam mano dėmesį į šią sritį.

[60] Dėl šio judesio reikšmės žr. F. J. Dölger, *Sol salutis*, Münster, 1920, p. 289.

[61] Dėl įvairių Solio tipų monetose žr. Usener, op. cit., p. 470 ir t.

[62] *British Museum, Catalogue of the Greek Coins of Phrygia*, sud. Barclay V. Head, 1906, V il., 6 (teksto p. 27); taip pat plg. monetas iš Kapadokijos Cezarėjos (*British Museum, Catalogue of the Greek Coins of Galatia, Cappadocia and Syria*, sud. Warwick Wroth, 1893, il.: VII, 12; IX, 6, 7; X, 6, 14; XI, 11; XII, 3).

[63] Pavyzdžiui, žr. Solį, pavaizduotą mūsų 83 il.; plačiau žr. F. Saxl, „Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen“, *Der Islam*, III, p. 151 ir t., 15 pav., viršuje dešinėje.

[64] Kai Saulės dievas vaizduojamas kartu su imperatoriumi, pastarajam atitenka skeptras ir Žemės rutulys, o ji karūnavęs dievas turi pasitenkinti rimbu – plg. Konstantino Didžiojo monetą leid.: Hirsch, *Numismatische Bibliothek*, XXX, 1910, nr. 1388. Nenuostabu, kad Düreris galėjo būti matęs ir retesnių klasikinių monetų. Klasikines monetas dėl jų istorinio ir epigrafinio turinio bei dėl to, kad jos buvo palyginti nesunkiai gaunamos, itin mėgo kolekcionuoti vokiečių humanistai. Apie Peutingerio kolekciją žr. Hauttmann, op. cit., p. 35. Tai, kad Pirckheimeris irgi turėjo „didelę graikiškų ir romėniškų monetų kolekciją“, liudija jo biografija, kurios didžiąją dalį parašė jo anūkas Hansas Imhoffas III ir kuri buvo panaudota kaip Pirckheimerio raštų įvadas; žr. Pirckheimer, *Opera*, sud. M. Goldast, Frankfurt, 1610. Pirckheimeris parašė numizmatikos traktatą *De priscorum numismatum ad*

Vėlyvosios antikos religinė patirtis taip glaudžiai siejosi su astraliniu misticizmu ir taip buvo prisotinta tikėjimo Saulės dievo visagalybe, jog jokios naujos religinės idėjos negalėjo susilaukti pripažinimo, jei jų reikšmėse neslypėjo soliarinių užuominų – kaip atsitiko su Mitros kultu – arba tokių užuominų atsirado *ex post facto* – kaip atsitiko su krikščionybe. Kristus šventė pergalę prieš Mitrą; tačiau net ir Jis pasiekė pergalę tik po to ar veikiau tik dėl to, kad Jo kultas perėmė kai kuriuos esminius Saulės garbinimo bruožus, pradedant gimimo data (gruodžio 25 d.)[65] ir baigiant audra, paimančia Jį į dangų („Apreiškime").[66] Pati Bažnyčia iš pat pradžių aprobavo šią Kristaus ir Saulės sąjungą; tačiau taip elgdamasi ji priešinosi kosmologiniam[67] Saulės dievui ir galiausiai šį pakeitė moraliniu Saulės dievu: *Sol invictus* virto *Sol Iustitiae*, „Nenugalima Saulė" – „Teisingumo Saule".[68]

Šitai pakeisti nebuvo sunku. Pirma, pati pagonybė fizinę saulę buvo linkusi sudvasinti ir paversti „grynai suvokiamu Heliju"[69]; antra, jau nuo seno Saulės dievui būdingas „teisėjo" įvaizdis[70]; trečia ir svarbiausia, šią „saulės" ir „teisingumo" tapatybę patvirtino pranašo Malachijo žodžiai: „Et orietur vobis timentibus nomen meum Sol Iustitiae", „Bet jums, kurie bijote mano vardo, užtekės teisybės Saulė" (Mal 4, 2. – *Red. past.*). Šiandien tokį sakinį

Norimb. monetae valorem aestimatione (*Opera*, p. 223 ir t.) ir ketino išleisti visų imperatorių – nuo Julijaus Cezario iki Maksimiliano I – sąrašą, kurį Düreris turėjo iliustruoti, remdamasis jų monetomis (*Opera*, p. 252 ir t.).

[65] Žr. H. Usener, „Sol invictus", p. 465 ir t.; idem, *Das Weihnachtsfest*, Bonn, 1899 (ir 1911), *passim*.

[66] Žr. F. Boll, *Aus der Offenbarung Johannis*, Leipzig, Berlin, 1914, p. 120.

[67] Plg. Heliopolio kunigų maldą, cit. anksčiau, p. 254.

[68] Usener, „Sol invictus", p. 480 ir t.; Cumont, *Textes et Monuments*, I, p. 340 ir t., ypač p. 355 ir t.

[69] Dėl „tik protu suvokiamo" Ἥλιος žr. O. Gruppe, *Griechische Mythologie* (*Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft*, V, 2), II, 1906, p. 1467.

[70] „Teisėjo" funkcija priskiriama jau babiloniečių Saulės dievui Šamašui; štai kodėl arabų dailėje planeta Solis dažnai vaizduojama su kardu (plg. Saxl, op. cit., p. 155, 4 pav.). Šis tipas kur ne kur pasitaiko net Vokietijoje (plg. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, III, *Die Drucke von Johannes Baemler in Augsburg*, Leipzig, 1921, nr. 732).

mes linkę suprasti metaforiškai; ankstesniesiems amžiams jo reikšmė buvo absoliučiai tiesioginė. „Teisybės saulė" įkūnijo ne tiek neasmenišką teisingumo idėją, kiek asmenišką Saulės dievą – arba soliarinį demoną – kaip teisėją[71]; šv. Augustinas karštai perspėjo, kad Kristus ir Solis nebūtų pernelyg tapatinami, nes dėl to gresia pavojus atkristi į pagonybę.[72] Tačiau kaip tik šis *Sol Iustitiae* formulės pagoniškumas jai suteikė emocinio žavesio, kuriam neįmanoma atsispirti; nuo trečiojo šimtmečio „Teisybės saulė" tapo viena populiariausių ir veiksmingiausių ekleziastinės retorikos metaforų[73], atliko svarbų vaidmenį pamoksluose ir himnuose[74], ir ligi šiol užima deramą vietą liturgijoje[75]; o ankstyvieji krikščionybės sekėjai į ją kreipėsi „pergalingoje maldoje", kurios metu dalyvių „susijaudinimas peraugdavo į svaigulingą ekstazę".[76]

Panašiai kaip vėlyvosios antikos sąmonėje krikščioniška *Sol Iustitiae* sąvoka, krikščioniška, nepaisant to, kad išsirutuliojo iš babiloniečių astrologijos, graikų-romėnų mitologijos ir hebrajų pranašų tradicijos, rungėsi su pagoniška *Sol invictus* sąvoka, taip šios dvi sąvokos rungėsi ir Albrechto Dürerio vaizduotėje. Tačiau ką tik užgimusios krikščionybės eroje biblinis Solis išstūmė pagoniškąjį, tuo tarpu Renesanso amžiuje pagoniškasis Solis išstūmė biblinį, kol galų gale abi idėjos susiliejo, kai Düreris apoloniškąjį Saulės dievą perdirbo į Adomą ir keliuose grafikos lakštuose pavertė prisikėlusiu Kristum (pvz., medžio raižinys B.45, mūsų 81 il.), o eilėse, atspaustose kitoje vieno tokio lakšto pusėje, išryškino analogiją tarp Išganytojo ir Febo.[77]

[71] „Argi nenuostabu, kad dauguma tikinčiųjų ne visuomet perprasdavo subtilų Bažnyčios mokytojų dėstymą ir, paklusdami pagoniškam papročiui, spinduliuojančiajai dienos žvaigždei reikšdavo pagarbą, kurią ortodoksija rodydavo tik Dievui." (Cumont, *Textes et Monuments*, p. 340).

[72] Ibid., p. 356.

[73] Ibid., p. 355; J. F. Dölger, op. cit., p. 108.

[74] Pavyzdžiai iš Dölger, op. cit., p. 115, 225.

[75] Usener, „Sol invictus", p. 482.

[76] Ibid, p. 480.

[77] [Taip pat žr. graviūrą B.17 ir medžio raižinį B.15. Medžio raižinio B.45 kairiajame puslapyje užrašytos tekste paminėtos eilės (kurias sukūrė Benediktas Schwalbe, pravarde Chelidonijus):

Graviūra B.79 (mūsų 82 il.) paprastai vadinama „Teisėju" arba „Teisingumu".[78] Tačiau „Teisingumas" dažniausiai buvo vaizduojamas kaip moteris, kartais sparnuota; be to, kaip paaiškinsime liūtą, žėrinčią aureolę ir tris liepsnas, besiveržiančias iš „Teisėjo" akių?

Į šiuos klausimus rasime atsakymą, kai tik suvoksime, jog Dürerio graviūros siužetą sudaro *Sol Iustitiae*, kuris čia, žinoma, traktuojamas kaip apokaliptinis keršytojas, o ne kaip gailestingas teisėjas, ir dėl to yra toks artimas penkioliktojo amžiaus antrosios pusės dvasiai. Galime netgi nurodyti literatūrinį šaltinį, kuriame Düreris aptiko šią interpretaciją: tai Petro Berchorijaus (Pierre'o Bersuire'o) *Repertorium morale*, kurio *Moralizuotąjį Ovidijų* esame minėję jau du kartus. Po ilgo Kristaus ir saulės tapatybės aiškinimo, su kuriuo ką tik susipažinome, šis teologinis žodynas, vienas populiariausių vėlyvųjų viduramžių veikalų, pateikia *Sol Iustitiae* aprašymą, kuris atrodytų kaip tiesioginė Dürerio graviūros parafrazė, jei tik nebūtų šimtu penkiasdešimt metų ankstesnis – aprašymą, apie kurį Düreris turėjo žinoti, juolab kad Berchorijaus *Repertorium* 1489 metais išspausdino Dürerio krikštatėvis Antonas Kobergeris, o antrasis šio veikalo leidimas (1499) pasirodė tuo pat laiku, kaip ir graviūra:

Apie šią Saulę [t.y. „Teisybės Saulę"] dar pasakysiu, kad ji*, turėdama aukščiausią valdžią, kitaip tariant, sėdėdama teisme, būdama griežta ir

---

Haec est illa dies, orbem qua condere coepit
Mundifaber, sanctam quam relligione perenni
Esse decet domino coeli Pheboque dicatam.
Qua sol omnituens cruce nuper fixus et atro
Abditus occasu moriens, resplenduit ortu

(„Tą dieną Kūrėjas pradėjo kurti pasaulį, skirtą, kaip nuo amžių tikėta, Dangaus Valdovui ir Febui. Tą dieną visaregė Saulė, prikalta prie kryžiaus, užtemdyta ir mirštanti saulei paskendus sutemose, vėl pasirodė švytėdama jai pakilus".)]

[78] Parengiamasis piešinys L.203. Thausingo bandymas aiškinti šią graviūrą kaip pabirą pavienių apokaliptinių motyvų junginį (op. cit., I, p. 319 [vertimas į anglų kalbą, I, p. 310]) neatspindi Dürerio sumanymo.

* Anglų, kaip ir lotynų, kalboje „saulė" tradiciškai priskiriama vyriškajai giminei ir todėl žymima vyriškuoju įvardžiu „jis"; lietuvių kalboje vyriškąją giminę tenka keisti moteriškąja.

rūsti, užsiliepsnos..., nes visa ji iš teisybės ir griežtumo įkais ir paraus. Mat kaip saulė, pasiekusi savo orbitos vidurį, kitaip tariant, dienovidį, yra karščiausia, taip Kristus bus toks, kai pasirodys dangaus ir žemės viduryje, kitaip tariant, Teisme [atkreipkite dėmesį į astralinės sąvokos *medium coeli* prilyginimą teologinei sąvokai *medium coeli et terrae*, tariamam Teisėjo sostui]... Vasarą nuo saulės, pasivertusios Liūtu, vysta žolynai, kurie pavasarį nuo jos karščio buvo pražydę. Panašiai ir Kristus Teismo karštyje pasirodys nuožmus kaip liūtas; nuo jo vys nusidėjėliai, nyks žmonių gerovė, kuria jie mėgavosi pasaulyje.[79]

Šie žodžiai parodo, kaip vėlyvųjų viduramžių vaizduotė, įaudrinta apokaliptinių vizijų ir tuo pat metu kupina sąvokų, atsiradusių stiprėjant arabiškos ir helenistinės astrologijos įtakai, senoviniam *Sol Iustitiae* įvaizdžiui grąžino siaubą keliantį gyvybingumą. Saulei, kuri ankstyvosios krikščionybės eroje dar galėjo įgauti apoloniškojo grožio pavidalą, suteiktos planetinio demono galios ir aukščiausiojo Teisėjo didybė: ji suvokta ne tik kaip *judex in iudicio*, bet ir kaip *sol in leone* (zodiakiniai saulės „rūmai“, kuriuose ji „pasiekia savo galios viršūnę“), „karšta ir liepsnojanti“ kaip spindinti žvaigždė, „raudona ir rūsti“ kaip apokaliptinis keršto dievas.

Tik Dürerio talentas šią idėją galėjo paversti vaizdu. Jis tai sugebėjo padaryti, nes, kaip ir piešinyje „Apokalipsė“ bei medžio raižinyje „Malda Getsemanės sode“[80], išdrįso vadovautis tiesiogine prasme ir podraug nenukrypti nuo stiliaus, siekiančio visko, kas tauriausia. Berchorijaus tekste minimą *inflammatus* jis pavaizda-

[79] *P. Berchorii dictionarium seu repertorium morale*, pirmą kartą išspausdintame 1489 ir 1499 m. Niurnberge, vėliau daug kartų išleistame pakartotinai, kalbama apie „Saulę“: „Insuper dico de isto sole [sc., iustitiae], quod iste erit inflammatus, exercendo mundi praelaturam, sc. in iudicio, ubi ipse erit rigidus et severus... quia iste erit tunc totus fervidus et sanguineus per iustitiam et rigorem. Sol enim, quando est in medio orbis, sc. in puncto meridiei, solet esse ferventissimus, sic Christus, quando in medio coeli et terrae, sc. in iudicio apparebit. [...] Sol enim fervore suo in aestate, quando est in leone, solet herbas siccare, quas tempore veris contigeat revivere. Sicut Christus in illo fervore iudicii vir ferus et leoninus apparebit, peccatores siccabit, et virorum prosperitatem, qua in mundo viruerant, devastabit.“

[80] Piešinys L.199, medžio raižinys B.54.

vo tomis pačiomis tikroviškomis liepsnomis, kurias kadaise naudojo iliustruodamas biblinį pasakymą „jo akys tarsi ugnies liepsna“.[81] Astronominę lokalizaciją *quando est in leone* jis interpretavo kaip figūrą, sėdinčią ant liūto kaip soste; ir siekdamas Kristų-Solį apibūdinti kaip *homo ferus ac leoninus*, Jį pavertė, paties Dürerio žodžiais, „žmogumi-liūtu“[82]: t.y. suteikė Jam nuožmią ir gąsdinančią išraišką, kuri Jo veidą daro keistai panašų į pasibaisėtiną – ir savo ruožtu kiek antropomorfišką – gyvūno fizionomiją. Tad *Sol Iustitiae,* arba „Kristus kaip Saulės dievas ir Aukščiausiasis Teisėjas“, regis, ir bus tas pavadinimas, kuris atitinka Dürerio graviūros ikonografinius atributus ir nuotaiką. Ar įmanoma šio nedidelio atspaudo išraiškingumą labiau pagerbti nei prilyginant jo turinį sąvokai, sujungiančiai apokaliptinio teisėjo didybę su galingiausios gamtos jėgos stiprybe?

Nagrinėdami graviūrą griežtai meno istorijos požiūriu, jos ikonografiją galime kildinti, viena vertus, iš viduramžiškos „teisėjo“ vaizdavimo tradicijos, „teisėjo“, kuris, kaip buvo įprasta, teisingumą vykdo sėdėdamas sukryžiuotomis kojomis[83]; kita vertus, kaip jau buvo užsiminta, – iš skulptūros, kurią dailininkas matė Italijoje (83 il.). Paprastai Vakarų dailėje dievybės vaizduojamos

[81] Žr. medžio raižinį B.62, kur yra tik dvi liepsnos, kadangi ne visas veidas, o tik akys apibūdinamos kaip „tamquam flamma ignis“ (Apr 1, 14). Sausi augalai ties Teisėjo pėdomis graviūroje gali būti aliuzija į „žolynus, nuvytusius nuo Saulės dievo, kaip nusidėjėliai nuvysta nuo Kristaus“.

[82] Lange ir Fuhse, op. cit., p. 371, 22 eil.: „Wie wohl man zu Zeiten spricht, der Mensch sicht lewisch oder als ein Bär, Wolf, Fuchs odere in Hund, wie wohl er nicht 4 Füss hat als dasselb Tier: aus solchem folgt nit, dass solche Gliedmass do sei, sondr dass Gmüt gleicht sich darzu“ („Kartais sakoma, jog žmogus atrodo kaip liūtas arba panašus į lokį, vilką, lapę ar šunį, nors jis ir ne keturkojis kaip anie gyvūnai, bet tai nereiškia, kad jis turi tokias galūnes; veikiau [norima pasakyti, kad] jis yra panašaus būdo“). Tad žmonių ir gyvūnų panašumo fizionominę interpretaciją (plg. Leonardo da Vinci ir Giovanni Battista della Porta) Düreris pakeičia psichologine interpretacija.

[83] Apsiribojus tik Dürerio kūryba, žr. medžio raižinio B.11 „Pilotą“ ir medžio raižinio B.61 „Imperatorių“. Susto miesto *Rechtsordnung* (taisyklėse) primygtinai reikalaujama, kad teisėjai sėdėtų sukryžiavę kojas (N. Beets, „Zu Albrecht Dürer“, *Zeitschrift für bildende Kunst*, XLVIII, 1913, p. 89 ir t.).

stovinčios, sėdinčios soste, raitos arba važiuojančios vežimu[84], tačiau ne taip, kaip čia – sėdinčios ant savo ženklų. Šis tipas buvo paplitęs islamiškuose Rytuose[85], o Europoje galėjo prigyti tik ten, kur Rytų įtaka reiškėsi taip stipriai kaip Venecijoje. Čia, Pjacetos aikštės ir Riva degli Schiavoni kampe, dviejuose Dožų rūmų kapiteliuose matome septynias planetas, pavaizduotas taip, kad visos, kurios tik gali, sėdi ant savo zodiako ženklų: Venera – ant jaučio, Marsas – ant avino, o Saulė – ant liūto.[86] Nėra pagrindo abejoti, ar Düreris galėjo prisiminti šį netipišką[87], bet iškilų kūrinį, komponuodamas savo atspaudą, kuris venecijietišką kapitelį atitinka ne tik bendrais bruožais, bet ir tokiomis detalėmis kaip liūto poza *passant guardant*, aplink Saulės dievo galvą liepsnojantis nimbas bei pakelta kairioji ranka, kuri graviūroje tampa dešiniąja.[88]

Dürerio didybė nesumenkės, jei vieno įspūdingiausių jo kūrinių siužetą ir kompozicinius motyvus kildinsime iš ankstesnių šalti-

[84] Žr. F. Lippmann, *The Seven Planets* (vert. Florence Simmonds, *International Chalcographic Society*, 1895); Saxl, op. cit; idem., *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken* (*Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, phil.-hist. Klasse, IV), 1915; A. Hauber, *Planetenkinderbilder und Sternbilder*, Strassburg, 1916.

[85] Žr. Saxl, „Beiträge", p. 171. Žinomiausią Solio, raito ant liūto, atvaizdą randame Oksforde saugomame arabų rankraštyje *Codex Bodleianus* Or. 133. [Niujorko Morgano bibliotekoje, MS. 788, galima pamatyti šio rankraščio turkišką kopiją, atliktą šešioliktajame amžiuje.]

[86] Reprodukuota: Didron, *Annales Archéologiques*, XVII, 1857, il. po p. 68.

[87] Egzistuoja dviejų tipų atvaizdai, kurių nederėtų painioti su aptariamuoju tipu:

a. Planeta, sėdinti soste, iš dviejų nugaromis simetriškai sujungtų zodiako gyvūnų (pvz., plg. Guariento freskas Paduvoje, reprodukuotas: *L'Arte*, XVII, 1914, p. 53). Šis tipas galėjo atsirasti, zodiako ženklus įkomponavus į įprastinį *sella curulis*. Taip pat plg. Dožų rūmų „Venetia" arba „Teisingumo angelus" ant kapitelio netoli Porta della Carta.

b. Planeta, sėdinti ant gyvūno, susijusio su ja mitologiniu, o ne astrologiniu požiūriu: pavyzdžiui, anksčiau minėto Tiubingeno rankraščio Jupiteris, raitas ant erelio (Hauber, op. cit., nr. 24). Šis tipas išsirutuliojęs tiesiogiai iš klasikinės tradicijos – plg. Saxl, *Verzeichnis*..., VIII pav.

[88] Tai, kad graviūros vaizdas yra atvirkščias kapitelio figūrai, galima laikyti dar vienu jų ryšio įrodymu.

nių. Tik Düreris ir tik „Apokalipsės“ laikotarpio Düreris savitą, bet palyginti nereikšmingą figūrą galėjo apdovanoti tokiu šlovingu turiniu ir tarsi įelektrinti ir tik jis tokiai didingai, bet neapčiuopiamai idėjai galėjo suteikti vizualią formą.[89]

IV PAMATINIS KLAUSIMAS

Vienoje savo ironiškų kritikų, nukreiptų prieš romantizmo laikotarpio realistus, niekinusius antiką, Goethe yra pareiškęs: „Die Antike gehört zur Natur, und zwar, wenn sie anspricht, zur natürlichen Natur; und diese edle Natur sollen wir nicht studieren, aber die gemeine?“[90] („Klasikos menas yra gamtos dalis ir, beje, mus visus veikiančios natūralios gamtos; ar mes turėtume tyrinėti tik paprastą gamtą, o ne šią, kilniąją?“)

Pasitelkdamas šią savitą terminiją, kurios angliškai beveik neįmanoma persakyti, Goethe „idealizmo“ sąvoką, kuria paprastai apibūdinamas klasikinis menas, pakeičia specialia „natūralumo“ sąvoka. Pasak jo, „paprasta“ gamta (kurią galima apibūdinti kaip „neapdorotą natūrą“) skiriasi nuo „kilnios“ gamtos. Tačiau pas-

[89] Kaip vėliau Dürerio „Melancholiją I“ kopijavo daugybė dailininkų, tačiau nė vienas iki galo nesuvokė jos sudėtingumo, taip šešioliktasis amžius nusitvėrė graviūros B.79, tačiau tik iš dalies ją suprato. 1547 m. Frankfurto kalendoriuje išspausdintas „Solio“ paveikslas, pateiktas mūsų 84 il. (G. Pauli, *Hans Sebald Beham*, Strassburg, 1901, p. 49; dėl ankstesnių plakatinių pavyzdžių žr. Saxl, „Beiträge“, p. 171, n. 1), yra ne kas kita, kaip Dürerio *Sol Iustitiae* (82 il.) ksilografinė parafrazė; skolinys dar akivaizdesnis dėl to, kad nė viena kita planeta nesėdi ant savo zodiako ženklo; visos jos pavaizduotos vakarietišku būdu. Tačiau adaptuojant atsisakyta „Teisingumo“ simbolių: planetinis valdovas sėdi pražergtomis, o ne sukryžiuotomis kojomis, kaip būdinga „teisėjo pozai“; vietoj kardo laiko įprastinį skeptrą; vietoj svarstyklių – imperatorišką Žemės rutulį. Tačiau jau vien tai, kad šešioliktajame amžiuje Dürerio graviūra buvo panaudota „Solio planetai“ pavaizduoti, patvirtina mūsų siūlomą interpretaciją.

[Šis medžio raižinys Dürerio *Sol Iustitiae* paverčia Saulės dievu, praradusiu savo, kaip teisėjo, reikšmę, o kiti šešioliktojo amžiaus atvaizdai, ypač Hanso Leinbergerio medžio skulptūrų ciklas, saugomas Niurnbergo nacionaliniame vokiečių muziejuje, jį paverčia teisėju, praradusiu savo soliarinę reikšmę; žr. puikų Kurto Rathe's straipsnį, nurodytą p. 10.]

[90] Goethe, *Maximen und Reflexionen*, sud. M. Hecker, 1907 (*Schriften der Goethe-Gesselschaft*, XXI t.), p. 229.

taroji nuo pirmosios skiriasi tik aukštesniu grynumo ir prasmingumo laipsniu, o ne iš esmės. „Kilni“ gamta, priešingai, yra „natūralesnė“; ir klasikinis menas, atmesdamas „paprastumą“ ir jo vietoj pasirinkdamas „kilnumą“, anot Goethe's, ne išsižada gamtos, o atskleidžia jos vidinį tikslą.

Šitaip performuluodamas akademinę *beau idéal* doktriną (ir drauge padalydamas nusistovėjusią „natūralizmo“ ir „idealizmo“ antitezę į dvi natūralizmo rūšis – „kilnųjį“ ir „paprastąjį“ natūralizmą)[91], Goethe „natūrą“ ir „natūralumą“, žinoma, supranta plačiąja tų žodžių prasme (kiek jie skiriasi nuo „tikrovės“ ir „tikroviškumo“).[92] Goethe, regis, vadovavosi gerai žinomu Kanto apibrėžimu: „Natur ist das Dasein der Dinge, sofern es nach allgemeinen Gesetzen bestimmt ist“[93] („Gamta yra daiktų egzistavimas, kiek jį lemia bendrieji dėsniai“). Ir jei būsime atsargūs ir savo klasikinės dailės sampratą apribosime tomis jos apraiškomis, kurias galima laikyti „klasikinėmis“ siaurąja to žodžio prasme (apytiksliai tariant, jos apraiškomis pradedant Olimpijos šventykla bei Partenonu ir baigiant Mauzoliejumi, Pergamono altoriumi bei viskuo, kas jais remiasi), tuomet puikiai suprasime ir iš dalies sutiksime su Goethe's išsakyta mintimi.

Kaip fiziko ar entomologo pasaulį sudaro ypatingų reiškinių ar pavyzdžių visuma, kurių kiekvienas traktuojamas tik kaip dėsnio ar klasės atvejis, taip klasikinio dailininko pasaulį sudaro tipų visuma, kurių kiekvienas atstovauja tam tikrai grupei pavienių

[91] Net ir kasdienėje kalboje žodį „natūralus“ vartojame ne tik viskam, kas gamtiška, nusakyti, bet ir idėjine, teigiama prasme, kai natūralumas reiškia „kilnų paprastumą“ arba „harmoniją“. Pavyzdžiui, „natūraliu“ vadiname tokį judesį, kuris yra grakštus, bet ne pernelyg išraiškingas ir kuriame jo intencija dera su išraiškos forma.

[92] Tad klasikinės antikos stilių būtų galima nusakyti kaip „natūralistinį idealizmą“. Be šio patikslinimo „idealizmo“ sąvoka apibūdinamas ne tik „klasikinis“ stilius, kuris, „sukilnindamas“ tai, ką Goethe vadina „paprasta gamta“, siekia atiduoti duoklę pačiai gamtai, bet ir tokie stiliai, kurie visiškai nesiekia atspindėti gamtą.

[93] Kant, *Prolegomena*, 14 (liet. I. Kantas, *Prolegomenai*, vert. R. Plečkaitis, Vilnius: Mintis, 1993, p. 62. – *Red. past.*).

atvejų[94] – „vienetybių", kurias „visuotinybėmis" paverčia ne diskursyvi abstrakcija, o intuityvi sintezė.[95]

Ši klasikinio meno *typenprägende Kraft* („tipus formuojanti galia") – sukūrusi netgi Dievo ir žmogaus Kristaus vaizdavimo prototipus ir visiems įmanomiems siužetams suteikusi formas, prisotintas tikrovės ir visiems priimtinas, – pasireiškia kiekvienoje dailės šakoje. Graikų architektūros sistema tipiškai išreiškia negyvos medžiagos savybes ir funkcijas, panašiai kaip graikų skulptūros ir tapybos sistema apibrėžia tipiškas gyvūnų, ypač žmogaus, būdo ir elgesio formas. Pagal „simetrijos" ir „harmonijos" nuostatus buvo sutaurinta ne tik žmogaus kūno sandara ir judesiai, bet ir aktyvios bei pasyvios žmogaus sielos emocijos pavirto kilnia poza, įnirtingu mūšiu, graudžiai liūdnu išsiskyrimu ir pašėlusiu šokiu, olimpine ramybe ir herojišku poelgiu, sielvartu ir džiaugsmu, baime ir ekstaze, meile ir neapykanta. Visos šios emocinės būsenos pažabojamos, kaip mėgdavo sakyti Aby Warburgas, pasitelkus „patoso formules" – *pathos formulae*, kurios ilgus amžius išsaugo savo vertę ir atrodo „natūralios" kaip tik todėl, kad, palyginti su tikrove, yra „idealizuotos": atskirų pastebėjimų įvairovė supaprastinta, sutaurinta ir paversta vienu universaliu išgyvenimu.

[94] Vadinamąją „atrankos teoriją", ypač sudramatintą be perstojo ir neretai su pašaipa kartojamoje istorijoje apie Zeuksidą, sujungusį penkių (ar septynių) mergelių „gražiausias kūno dalis" ir taip siekusį tobulybės (taip pat plg. keturiasdešimt septinto *Gesta Romanorum* skyriaus pasakojimą apie „ponią Florentiną", kuris neabejotinai kilęs iš šio antikinio anekdoto), galima laikyti teisingai pastebėto estetinio principo materialistiniu racionalizavimu.

[95] W. Worringeris (*Genius*, I, 1919, p. 226), mano galva, neteisingai interpretuoja „natūros" ir „tikrovės" priešingybę. Šis autorius su neslepiama antipatija visam „klasikiniam organiškam" menui tvirtina, jog tikrovės pavertimas natūra yra „racionalaus mąstymo" procesas, apibrėžiantis „tikrovę" kaip „gamtą, dar nesuvoktą su gamtos dėsnių pažinimo pagalba, dar nekodifikuotą ir nenuglaistytą rutininėmis *ratio* procedūromis, siekiant pažinti gamtos dėsnius,... dar nepaliestą pirmosios racionalaus suvokimo nuodėmės („Sündenfall")." Iš tiesų klasikinis „tikrovės" pavirtimas „natūra" yra toks pat kūrybinės intuicijos ir paprasto suvokimo procesas, kaip ir šiuolaikinis „tikrovės" pajungimas nuotaikai ar jausmui. „Tikrovė" yra atskirai stebimų objektų visuma; „natūra" – bendrai stebimų objektų visuma. Tačiau meninėje veikloje abu požiūriai yra vienodai „kūrybingi". Kaip sykį šauniai pasakė Gustavas Pauli's: „Klasikinės dailės *ratio* yra instinktyvus."

Sugebėjimas nustatyti ir sutvarkyti tokią daugybę reiškinių pelnė klasikiniam menui neblėstančią šlovę, bet kartu tapo ir neįveikiama kliūtimi. Tipizavimas neišvengiamai reiškia suvienodinimą; kai individualumas pripažįstamas tik tiek, kiek jis atitinka „bendruosius dėsnius", kurie, pasak Kanto ir Goethe's, lemia „natūralumą", nebelieka vietos kraštutinumams. Pradedant Aristoteliu ir baigiant Galenu, Lucianu bei Ciceronu, klasikinė estetika reikalavo harmonijos (συμμετρία, ἁρμονία) ir vidurio (τὸ μέσον); ir kiekvienas laikotarpis, siekęs to, kas neišmatuojama, antikai buvo arba abejingas, arba priešiškas. Graikų architektūra neįstengė sukurti irealios erdvės vizijos (ar tai būtų antgamtiškas nesvarumas, būdingas bizantinėms bažnyčioms, ar gotikos vertikalumas) ir veikiau išreiškė organišką natūralių jėgų pusiausvyrą; tad graikiškų formulių, apibrėžiančių žmogaus figūros vaizdavimą, teko atsisakyti visur, kur tik reikalauta hieratinio sukaustymo arba nevaržomo judesio. Taigi kaip klasikinė „grožio poza" yra judesiu paženklinta rimtis, taip rimtimi paženklintas judesys yra klasikinis „patoso motyvas"; štai kodėl tiek veikimas, tiek neveikimas klasikiniame mene paklūsta tam pačiam, lig tol nežinotam principui – *contrapposto*. Nietzsche buvo teisus sakydamas, kad graikiškąją dvasią, kuri anaiptol nebuvo tik „edle Einfalt und stille Grösse" („kilnus paprastumas ir ramus didingumas"), valdo „dionisiškojo" ir „apoloniškojo" prado konfliktas. Tačiau graikų dailėje šie pradai nėra nei priešiški, nei atskirti vienas nuo kito; juos sieja „helėniškos valios stebuklas". Čia nėra nei grožio be judesio, nei patoso be nuosaikumo; galima sakyti, „apoloniškumas" – tai „dionisiškumas" *in potentia*, o „dionisiškumas" – tai „apoloniškumas" *in actu*.

Dabar suprantame, kodėl vokiečių renesansas negalėjo tiesiogiai perimti klasikinio meno: ne tiek dėl to, kad čia nepakako klasikinių paminklų, kiek dėl to, kad penkioliktajame amžiuje antika Šiaurei dar nebuvo „galimo estetinio išgyvenimo objektas". Tarptautinei viduramžių tradicijai praradus savo galią ir laisviau ėmus reikštis tautinėms srovėms, Šiaurėje išsirutuliojo nuostata, tokia

priešinga klasikinio meno nuostatai, kad tiesioginis sąlytis pasidarė nebeįmanomas.

„Klasikinio meno siaurąja prasme" polinkį į tipizavimą galima paaiškinti, be kita ko, tuo, kad jis yra iš pamatų plastiškas, kad jo akiratis apsiriboja apčiuopiamais kūnais, kurie, nesujungti į vientisas kompozicijas, išsaugoja visišką atskirumą ir savarankiškumą. Taigi koordinacijos arba unifikacijos principas, kuriuo grindžiama visa meninė kūryba, turi pasireikšti ir pačiuose plastiniuose kūnuose. Kiekviena figūra, atskirta nuo aplinkos, turi aprėpti ir vienovę, ir įvairovę – o tai įmanoma tik tada, kai figūra iliustruoja ar tipizuoja tam tikrą atvejų aibę.

Penkioliktojo amžiaus Šiaurės šalių menas, priešingai, yra konkretus ir vaizdingas. Stebėdamas dangaus šviesulius, atsiradusius apčiuopiamiems ir ribotiems kūnams sąveikaujant su neapčiuopiama ir beribe erdve, jis siekia juos sulydyti į vienalytį *quantum continuum*[96] bei sukurti – pageidautina tapyboje arba grafikoje, bet taip pat, pasitelktus tam tikrą *tour de force*, skulptūroje ir architektūroje – regimus atvaizdus, kuriuos vienytų subjektyvus „požiūris" ir tokia pat subjektyvi „nuotaika".[97] Klasikinis menas, iš-

[96] Dėl to plg. A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie*, Vienna, 1901, ir „Das holländische Gruppenporträt", *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIII, 1902, p. 71 ir t. Anot šio didžio tyrinėtojo, būtent germaniškųjų Nyderlandų mene, kurioje šiaurietiškas *Kunstwollen* įgavo gryniausią pavidalą, labiau negu kur kitur siekta ir žinota, kaip sujungti kietuosius kūnus su nematerialia erdve. Įdomu pastebėti, kad ne šiaip kas, o Arnoldas Geulincxas, gimęs Antverpene ir imigravęs į Olandiją, aršiausiai protestavo prieš bet kokį materialių ir nematerialių dydžių išskyrimą; jo manymu, „tuščia" erdvė ne mažiau „materiali" negu materialių objektų užimama erdvė, kadangi ir viena, ir kita sudaro vienalytį *corpus generaliter sumptum*.

[97] Klausimą, kuo skiriasi klasikinė meno samprata nuo šiaurietiškos, Windelbando žodžiais tariant, galima palyginti su klausimu, kuo skiriasi „nomotetinė" žinojimo sistema nuo „ideografinės". Klasikinis menas atitinka gamtos mokslus, tiriančius, kaip veikia abstraktūs (t.y. kiekybiniai) ir visuotiniai dėsniai individualiais atvejais (pavyzdžiui, kaip traukos dėsnis veikia krintantį obuolį); Šiaurės menas atitinka humanitarines, kitaip sakant, istorines disciplinas, kurios individualų atvejį traktuoja kaip didesnės, vis dar konkrečios (t.y. kiekybinės) ir, platesne prasme, vis dar individualios „sekos" grandį (pavyzdžiui, tam tikros gildijos statutų pasikeitimai, iliustruojantys „raidą" nuo viduramžių iki naujųjų amžių). Taikydamas

skirdamas iš universalios erdvės individualius objektus, įvairovės vienovę galėjo pasiekti tik pripildydamas kiekvieną jų vaizduojamosios, arba tipiškosios, reikšmės, o penkioliktojo amžiaus Šiaurės menas, įjungdamas individualius objektus į universalią erdvę ir taip *a priori* užsitikrindamas įvairovę, galėjo pripažinti jų individualumą: juk nebūtina atskirą atvejį laikyti *pars pro toto*, kai jam suteiktas *pars in toto* statusas.

Ši subjektyvi ir individualizuota penkioliktojo amžiaus Šiaurės dailės dvasia (kuriai Düreris skyrė savo garsiąją pastabą, esą kiekvienas vokietis dailininkas trokšta „naujo [vaizdavimo] būdo – tokio, kokio dar niekas neregėjęs“)[98] pasireiškė dviejose plotmėse, netelpančiose nei į Goethe's „natūraliąją“, nei į „kilniąją“ natūrą ir dėl to papildančiose viena kitą: t.y. *realistiškumo* ir *fantastiškumo* plotmėse, apimančiose, viena vertus, intymų portretą, žanrinę tapybą, natiurmortą ir peizažą, kita vertus, – vizijas ir fantasmagorijas. Paprasčiausios tikrovės, prieinamos subjektyviam jusliniam suvokimui, pasaulis, kaip žinia, yra *pirminis* „natūralios“ gamtos atžvilgiu; vizijų ir fantasmagorijų pasaulis, sukurtas tokios pat subjektyvios vaizduotės, plyti *anapus* „natūraliosios“ gamtos. Tad nenuostabu, kad vienu metu Düreris galėjo kurti ir „Apokalipsę“, ir tokias žanrines graviūras kaip „Kaimiečių pora“ arba „Virėjas su žmona“[99]; o palyginus Grünewaldo velnią su „Rondanini medūza“, galutinai paaiškėja, jog netgi demonizmui klasikinis menas suteikė grožio arba, kitaip pasakius, „natūralumo“.

Vadinasi, net jeigu Vokietiją ir Nyderlandus kas nors būtų užvertęs klasikiniais originalais, Vokietijos ir Nyderlandų dailininkai jais nebūtų pasinaudoję – nebūtų jų paisę ar vertinę, kaip ir

---

ideografinį metodą (pvz., kaip geografas, aprašinėjantis kokį nors kalną), gamtotyrininkas šį kalną traktuoja ne šiaip kaip dalį gamtos, bet kaip reiškinį *sui iuris*, kaip kažką, kas išsivystė, o ne buvo sukeltas priežasties. Ir atvirkščiai, taikydamas nomotetinį metodą (pvz., kaip ekonomikos istorikas, mėginantis nustatyti tam tikrus visuotinius dėsnius), humanitaras ima veikti kaip mokslininkas.

[98] Lange ir Fuhse, op. cit., p. 183, 29 eil.

[99] Dürerio graviūroje B.94 „Jaunavedžių pora ir Giltinė“ stebime, kaip abi šios tendencijos susiduria viename kūrinyje.

itališkasis renesansas nepaisė ar nevertino bizantinių bei gotikinių paminklų. Tiesa, nuo penkioliktojo amžiaus ir šiauriečiai bendromis pastangomis ėmė gaivinti klasikinę antiką, o šešioliktasis amžius Prancūzijoje, Vokietijoje ir Nyderlanduose netgi virto humanizmo era, niekuo nenusileidžiančia Italijai. Vokiečių humanistai giliai pasinėrė į senovės istoriją bei mitologiją, rašė klasikine lotynų ir taisyklinga graikų kalbomis[100], vertė į jas savo pavardes[101], uoliai kolekcionavo fizines liekanas to, kas pagrįstai buvo vadinama „*Sacrosancta Vetustas*". Tačiau šis kruopštumas buvo nukreiptas į klasikinį siužetą, o ne į klasikinę formą.

Iš pradžių Šiaurėje antikos atgimimas – *rinascimento dell'antichità* – buvo daugiau literatūrinė ir antikvarinė problema. Dailininkai iki Dürerio laikėsi šiuo klausimu nuošaliai; o tikrieji šio judėjimo pradininkai, tyrinėtojai, regis, nesugebėjo ar nenorėjo pripažinti ar net užsiminti apie estetinę klasikinių paminklų vertę. Net mokyčiausi ir įžvalgiausi Šiaurės humanistai išties stebina savo abejingumu meniniams „Šventosios antikos" aspektams. Peutingeris anuomet veikiausiai buvo didžiausias vokiečių kolekcinin-

[100] Žr. G. Doutrepont, *La Littérature française à la cour de Bourgogne*, Paris, 1909, p. 120 ir t.

[101] Šis humanistinis įprotis paaiškina gana problemišką ištrauką iš Dürerio laiško (Lange ir Fuhse, op. cit., p. 30, 24 eil. ir t.). Nuostabiu lotynų ir italų kalbų mišiniu Düreris pusiau juokais žavisi diplomatiniu Pirckheimerio žygdarbiu, kuriuo ryžtingai pasipriešinta „*Schottischen*", kitaip sakant, plėšiko barono Kunzo Schotto, didžiausio Niurnbergo priešo, pulkams: „El my maraweio, como ell possibile star uno homo cusy wn contra thanto sapientissimo Tiraybuly milytes." [Ortografija pataisyta pagal E. Reicke, *Wilibald Pirckheimers Briefwechsel*, I, Munich, 1940, p. 386. Reikia pažymėti, kad šis kompetentingas tyrinėtojas, dėl suprantamų priežasčių nesusipažinęs su mano esė, išleista 1922 m., vis dar mano, kad ištrauka nepaaiškinama" (p. 388).] „*Tiraybuly*" tegali būti tikrinis daiktavardis (tai liudija ir didžioji raidė) ir yra ne kas kita, kaip humoristiškai „sugraikinta" vardo „Kunz" transkripcija, kurią tikriausiai sugalvojo Pirckheimeris: Kunz = Konrad = Kühnrat („Drąsus patarimas") = Thrasybulus. Tad „sapientissimo Tiraybuly milytes" yra žodžio „*Schottischen*" sinonimas, ir visą sakinį galima versti taip: „Aš stebiuosi, kad tokiam žmogui kaip tamsta pavyko atsilaikyti prieš tokią gausybę visų klastingiausio Kunzo (Schotto) kareivių." Šešioliktajame amžiuje nebuvo neįprasta vardą „Konrad" versti į „Thrasybulus" – tai, pavyzdžiui, rodo teisininko Conrado Dinnerio pseudonimas „Thrasybulus Leptus" (Jöcher, *Gelehrtenlexikon*, II d., 130 kol.).

kas ir antikvaras, bet iš tikrųjų jam terūpėjo klasikinė epigrafika, ikonografija, mitologija ir kultūros istorija. Kaip žinia, geriausias Dürerio bičiulis Willibaldas Pirckheimeris turėjo sukaupęs svarbią graikiškų ir romėniškų monetų kolekciją; tačiau ja naudojosi tik rašydamas traktatą apie Romos ir Niurnbergo valiutų lyginamąją perkamąją galią.[102] Pratarmių, kurias Düreris buvo užsakęs savo draugams humanistams (bet, laimei, niekada jų nepanaudojo), juodraščiuose randame įprastinių užuominų apie didžiuosius antikos dailininkus, kurių vardai žinomi iš Plinijaus, tačiau nė vieno žodelio apie išlikusių paminklų meninius ar net edukacinius privalumus.[103]

„Augsburgo Merkurijaus“, kuris pernelyg dažnai šmėsčioja šioje esė, atradimas Peutingerį (kuris, kaip pamename, įsigijo šį kūrinį) taip sudomino, jog jis nepagailėjo jėgų ir parašė apie jį daugelio puslapių apybraižą. Palyginkime šios apybraižos pradžią su laiško pastraipa, kur italas Luigi Lotti nusako panašų įvykį – kaip 1488 metais atrado mažą skulptūrinę grupę, tikriausiai Laokoonto repliką. Savo apybraižoje Peutingeris rašo:

Abatas Conradas Mörlinas sužinojo apie darbininkų iškastą akmenį, ant kurio iškaltas Merkurijaus atvaizdas *be įrašo*. Jo [dievo] galva sparnuota ir papuošta apvalia diadema, kojos irgi sparnuotos, jis pats beveik nuogas, tik ant kairiojo peties užmesta mantija. Čia [t.y. Merkurijui iš kairės] taip pat stovi gaidys, pasisukęs į jį, o iš kitos pusės guli jautis arba bulius, kuriam virš galvos dešine ranka Merkurijus laiko savo kapšą; kairėje rankoje jis turi kaducėjų, [papuoštą] žalčiais ar gyvatėmis, kurios viršuje susirangiusios į apskritimą, viduryje susisukusios į mazgą, o apačioje užrietusios uodegas į kaducėjaus rankenos pusę.[104]

[102] Žr. ankstesnę n. 64, p. 255.

[103] Lange ir Fuhse, op. cit., p. 285–287, 329–335. Būdinga, kad Düreris vadovaujasi išankstine prielaida, jog itališkoji dailė Pirckheimerį domina tik tiek, kiek ji susijusi su „istorijomis“ (temomis), „ypač patraukliomis dėl jose tyrinėjamų dalykų“ (Lange ir Fuhse, p. 32, 26 eil.).

[104] *Epistola Margaritae Velseriae ad Christophorum fratrem*, sud. H.A. Mertens, 1778, p. 23 ir t., teksto ištrauka cit. Hauttmann, op. cit., p. 43: „Chuonradus Morlinus, abbas... lapidem ilic ab operariis effossum Mercuriique imagine sculptum, *sine literarum notis* comperit, hunc scilicet capite alato et corona rotunda

Štai ką rašo Luigi Lotti:

Jis rado tris gražius mažus satyrus, pritvirtintus prie nedidelio marmurinio pagrindo ir įkliuvusius į apsirangiusio stambaus žalčio kilpą. Mano galva, jie tokie gražūs, jog, regis, girdėti jų balsai; atrodo, tarytum jie kvėpuotų, šauktųsi pagalbos ir gintųsi nuostabiais judesiais; lyg savo akimis regėtum, kaip tas, kuris viduryje, suklumpa ir miršta.[105]

Skirtumas stulbinantis. Italas akivaizdžiai abejingas siužetui ir istorinėms detalėms; tačiau dėl to dar jautresnis meninei kokybei („mano galva, jie tokie gražūs"), emociniam turiniui ir ypač tikroviškai fizinės kančios išraiškai.[106] Vokiečių autorių domina grynai antikvariniai klausimai; jis patenkintas galėdamas nustatyti, jog iškastoji figūra vaizduoja Merkurijų, turintį, kaip jam ir dera, galvos sparnus, kojų sparnus, kapšą ir kaducėjų ir lydimą jo šventų gyvūnų („jautis ar bulius" iš tiesų yra ožys). Čia pirmiausia kalbama apie įrašą, o po to smulkiausiai aprašomas kaducėjus. Vėliau apybraiža nuklysta į nesibaigiančias šnekas apie simbolinę atributų reikšmę ir paties dievo genealogiją; jis kildinamas iš egiptiečių Toto ir galiausiai siejamas su vokiečių Votanu (tekste vadinamu „Godanu", kuris, kaip manoma, senovės vokiečių kalboje reiškė „Dievą" [„God"]).

---

cincto, pedibus alatis et corpore toto nudum, nisi quod a latera sinistro ipsi pallium pendebat, hinc etiam ad pedes gallus suspiciens stabat, et ad latus aliud subsidebat bos, siue taurus, super cuius caput manu dextra Mercurius marsupium, sinistra vero tendebat caduceum draconibus, siue serpentibus, parte supreiori ad circulum reflexis, in medio caduceo nodo conligatis, et demum caudis ad caducei capulum revocatis."

[105] G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, I. Florence, 1839, p. 285 (šią ištrauką dažnai citavo ir panašiai interpretavo Warburgas): „Et ha trovati tre belli faunetti in suna basetta di marmo, cinto tutti a tre da una grande serpe, e quali meo iudicio sono bellissimi, et tali che del udire la voce in fuora, in ceteris pare che spirino, gridino et si fendino con certi gesti mirabili; quello del mezo videte quasi cadere et expirare." Taip pat plg. gausius ir neretai puikius Laokoonto grupės vertinimus, kuriuos surinko K. Sittl, *Empirische Studien über die Laokoongruppe*, Würzburg, 1895, p. 44 ir t.

[106] Spontaniškumo įspūdį, be abejonės, sustiprina tai, kad Luigi Lotti rašo itališkai.

Ši citata reikšminga tuo, kad atskleidžia pirmąją šiauriečių reakciją į antiką. Klasikinis dailės kūrinys laikomas visais atžvilgiais nepaprastai svarbiu mokslui, tačiau netraktuojamas kaip gražus daiktas; kitaip ir negalėjo būti, nes Šiaurės *Kunstwollen* neturėjo sąlyčio taškų su klasikinės antikos *Kunstwollen.* Jacopo Bellini'o eskizų sąsiuvinis, *Codex Escurialensis*, *Florencijos paveikslų kronika*, Nicoletto da Modena'os, Marcantonio Raimondi'o ir Marco Dente da Ravenna graviūros Vokietijoje gali būti gretinamos tik su Hartmanno Schedelio ir Hutticho antikvariniais rinkiniais bei Peutingerio ir Petro Apiano *Inscriptiones*. Tad medžio raižiniuose, kuriais buvo iliustruojami tokio pobūdžio veikalai[107], vyravo grynai antikvarinė dvasia, nors atspaudai atlikti akivaizdžiai siekiant „reprodukuoti" originalias klasikines skulptūras. Daugiausia dėmesio rodyta, pirma, tiems paminklams, kurie turėjo įrašus; antra, tiems, kurie iliustravo įraše pasitaikantį vardą ar sąvoką; trečia, tiems, kurie domino savo ypatingomis ikonografinėmis savybėmis. Vadinasi, iš iliustracijų reikalauta ne tinkamai atkurti meninį įspūdį, o aiškiai ir tiksliai pavaizduoti epigrafiškai ir istoriškai savitus dalykus.

Tiesa, net Italijoje klasikinių veikalų iliustruotojai negalėjo išsaugoti nepakitusį originalų stilių. Tačiau pastarojo ir neignoravo: nors į klasikinių meno paminklų estetines savybes jie žvelgė savo laikotarpio akimis, *vis dėlto jie jas matė*. Nuo pat Renesanso pradžios kiekvienas itališkas klasikinio originalo atvaizdas – geras, prastas ar vidutiniškas – buvo tiesiogiai estetiškai susijęs su modeliu ir siekė deramai perteikti formalią pastarojo išvaizdą. Šiaurietiškas medžio raižinys, priešingai, siekė ne tiek atkurti klasikinį dailės kūrinį, kiek įamžinti archeologinį radinį. Net ir po to, kai Düreris šiauriečius supažindino su klasikiniu judesiu ir proporcijomis, vokiečių tyrinėtojams – taip pat ir dažnam vokiečių dailininkui – klasikinių dailės kūrinių fizionomija taip ir liko nesuvo-

[107] Savaime suprantama, Hartmanno Schedelio *Collectanea* ir *Pasaulio kronikos* iliustracijos yra ne originalių paminklų piešiniai, o tų piešinių piešiniai.

kiama, kaip, pavyzdžiui, šiuolaikinis europietis nesuvokia negrų ir mongolų, kurių bendrus bruožus regi, tačiau nepastebi individualių ypatumų. Netrukus įrodysiu, kad Apiano *Inscriptiones* – veikalo, kurį sudarė kompetentingiausi klasikos žinovai Vokietijoje – iliustruotojas, pakeitęs kelias Dürerio piešinio smulkmenas, sugebėjo visus įtikinti, jog tai klasikinio „Atleto“ (85–87 il.) reprodukcija, bei archeologiniais sumetimais tik paviršutiniškai pataisęs Dürerio „Adomą“, pasauliui jį sugebėjo pristatyti kaip Peutingerio „Merkurijų“ (74 il.).[108] Tokiuose veikaluose kaip 1493 metų Hartmanno Schedelio *Niurnbergo kronika* publikos smalsumą tebetenkino visiškai arba iš dalies prasimanytos iliustracijos. Ikonografiškai iliustracijos privalėjo būti tikslios ir aiškios (nors *Niurnbergo kronikoje* tas pats medžio raižinys vis dar panaudotas keliems visiškai skirtingiems miestams pailiustruoti), o štai Apiano skaitytojai jau reikalavo kažko panašaus į „klasikinį grožį“. Tačiau, ir tai svarbiausia, jie nesuko sau galvos dėl to, ar šis grožis būdingas originalui.[109]

Vadinasi, norint pažinti klasikinę dailę kaip dailę, Šiaurei reikėjo tarpininko; ir šiuo tarpininku tapo italų ankstyvojo renesanso dailė, kuriai pavyko sujungti du nesuderinamus elementus.

[108] Žr. p. 284 ir t.

[109] Štai kodėl epigrafikai skirtų knygų iliustracijoms taip stinga paties klasikinio stiliaus suvokimo. Ypač ryškūs to pavyzdžiai – Apiano *Inscriptiones* medžio raižiniai p. 364 ir 503. Visur, kur tik neišlikusios dalys atrodė esminės, jos buvo nedvejojant pridėtos, o tai, kas svarbu tik formaliai, nerūpestingai praleista. Išskyrus vieną dėl suprantamų priežasčių atsiradusią išimtį (Apianus, p. 507), Hutticho, Peutingerio ir Apiano veikalų medžio raižiniuose nepamatysime apskilinėjusių skulptūrų. „Augsburgo Merkurijui“ pridėta trūkstama kairioji ranka, tačiau meniniam įspūdžiui svarbios nišos atsisakyta. Kai trečiosios kartos atstovas Marxas Welseris užsakė šios figūros graviūrą savo veikalui *Rerum Augustanarum libri VIII* (op. cit., p. 209, klaidingai išspausdintas kaip p. 190, mūsų 72 il.), situacija visiškai pasikeitė. Čia iliustruotojas stengiasi perteikti tikrąją paminklo išvaizdą – tiek pozą, tiek įskilimus ar korozijos defektus; jei jis ką nors ir praleidžia, tai daro ikonografinės reikšmės, o ne meninio įspūdžio sąskaita: suvokdamas nišos svarbą, jis atsisakė galvos sparnų. Dėl detalesnių Apiano iliustracijų tyrinėjimų žr. plačiau p. 281 ir t. [ir visų pirma Phylliso Williamso straipsnį, min. anksčiau, p. 10].

Viena vertus, italų menas, kaip antikos įpėdinis, iš prigimties buvo linkęs pabrėžti plastiškumą ir tipiškumą, o ne vaizdingumą ir individualumą. Italų kvatročentas pripažino – bent teoriškai, o iš dalies ir praktiškai – visus tokius klasikinius postulatus kaip kiekybinė ir kokybinė harmonija[110], adekvatus ir darnus judesys[111] bei nedviprasmiška mimetinė išraiška[112]; net ir tai, kad apšvietimas paprastai pasitelkiamas plastiniams tūriams modeliuoti ir aiškiai išskaidyti, o ne *chiaroscuro* efektui, sujungiančiam šiuos tūrius su aplinkine erdve. Tačiau, kita vertus, italų kvatročento ir penkioliktojo amžiaus Šiaurės dailė vadovavosi ta pačia kertine prielaida, negaliojusia viduramžiais: abipus Alpių menas tapo tiesioginio ir asmeninio žmogaus sąlyčio su regimuoju pasauliu apraiška.

Viduramžių dailininkas, kurdamas veikiau pagal *exemplum*, o ne iš gamtos[113], pirmiausia privalėjo laikytis tradicijos ir tik po to – tikrovės. Nuo tikrovės jį skyrė tarytum uždanga, ant kurios ankstesnės kartos buvo išraižiusios žmonių ir gyvūnų, pastatų ir augalų formas – šią uždangą retkarčiais buvo galima kilstelėti, tačiau nevalia atitraukti. Todėl viduramžiais tikrovės stebėjimas paprastai apsiribojo tradicines schemas papildančiomis detalėmis, betarpiški įspūdžiai neveikė nusistovėjusio „tikrovės“ vaizdo. Tuo tarpu renesansas dailės versme paskelbė „patyrimą“ – *la bona sperienza*: kiekvienas dailininkas turėjo sueiti akis į akį su tikrove,

110 Žr. *locus classicus* – L.B. Alberti, *Trattato della pittura* (*Kleinere kunsttheoretische Schriften*, sud. H. Janitschek [*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, XI], Vienna, 1877), p. 111.

111 Pvz., žr. Alberti, ibid., p. 113. Taip pat – Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura* (*Das Buch von der Malerei*, sud. H. Ludwig [*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, XV–XVII], Vienna, 1881), art. 283.

112 Alberti, ibid., p. 121. Alberti, Leonardo (ypač op. cit, art. 380 ir t.) ir Lomazzo (*Trattato dell'Arte della Pittura*, Milan, 1584, II, 3 ir t.) išplėtojo sistemingą teoriją, pagal kurią kiekvienai sielos būsenai, netgi „mišrioms emocijoms“, priskiriama tam tikra veido išraiška; tai, savaime suprantama, yra tas pat, kas individualumą paversti tipiškumu.

113 Dėl to plg. J. von Schlosser, „Zur Kenntnis der künstlerischen Ueberlieferung im späten Mittelalter“, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIII, 1902, p. 279 ir t., ypač p. 280.

nepaveiktas „išankstinio nusistatymo“, ir šią – kiekviename kūrinyje kaskart iš naujo – įvaldyti.[114] Lemtingas *linijinės perspektyvos* išradimas[115] sutirštintomis spalvomis atspindi situaciją, prie kurios atsiradimo ir įsigalėjimo prisidėjo pati linijinė perspektyva: dailės kūrinys staiga tampa gabaliuku visatos, kurią tam tikrą akimirką tam tikru požiūriu stebi – ar bent galėtų stebėti – konkretus asmuo.[116] „Pirma, akis, kuri mato; antra, matomas objektas; trečia, atstumas tarp jų“, – sako Düreris, sekdamas Piero della Francesca'os pavyzdžiu.[117]

Šis naujas požiūris suteikė Italijos ir Šiaurės menui bendrą pagrindą, nepaisant visų skirtumų; ir būtent perspektyvos metodas, su vienodu užsidegimu puoselėtas ir pripažintas abipus Alpių, užantspaudavo šią sąjungą. Perspektyva, atspindėdama tarp figūrų ir aplink jas esančią erdvę, reikalauja – kad ir koks „plastiškas“ būtų kūrėjo sumanymas – bent minimalaus vaizdinio realizmo, dėmesio apšvietimui ir orui, netgi nuotaikai. Tad ankstyvojo renesanso dailininkų santykį su klasikine antika veikė du prieštaringi impulsai: noras atgaivinti antiką ir būtinybė ją pranokti. Be abejonės, niekas negalėjo prilygti jų susižavėjimui, nukreiptam į *antichità*, kurią skelbė esant ne tik šlovingos

[114] Renesanso laikotarpiu išplėtota dailės teorija dailininkui turėjo padėti suvokti tikrovę remiantis stebėjimu; viduramžių traktatai apie dailę, priešingai, daugiausia buvo taisyklių rinkiniai, padedantys dailininkui apsieiti be tiesioginio tikrovės stebėjimo (žr., pvz., Cennini nurodymus, kaip taikyti šešėlius veidui).

[115] Šios esė kontekste palyginti nesvarbu, ar dailininkų naudotas perspektyvos metodas buvo pagrįstas tiksliais matematiniais apskaičiavimais.

[116] Šis procesas atspindi raidą apskritai. Post-viduramžių laikotarpio mokslininko ar tyrinėtojo „akiračio platumą“, pagrįstą eksperimentiniais ar filologiniais metodais ir nepasitikėjimu „autoritetais“, galima palyginti su post-viduramžių dailininko laisve rinktis savo perspektyvos atskaitos tašką („žiūros tašką“) ir pasirinkus sistemingai jo laikytis. Neatsitiktinai dabartinis amžius, kuris niekam kitam dailėje taip karštai nesipriešina kaip linijinei perspektyvai (net jei ši taikoma taip nematematiškai kaip impresionizme), abejoja „tiksliųjų“ mokslų ir „racionalistinių“ tyrimų vertingumu – šios dvi intelektinio žinojimo formos analogiškos perspektyvinei meninio suvokimo formai. [Ši pastaba rašyta vokiečių ekspresionizmo ir antiintelektualizmo, ar jis būtų marksistinis, ar protonacistinia, klestėjimo metais.]

[117] Lange ir Fuhse, op. cit., p. 319, 14 eil.

praeities palikimu, bet ir šlovingos ateities prielaida; ne veltui pirmosios kartos didieji meistrai – Donatello, Ghiberti, Jacopo della Quercia – siekė klasikinių formų, nors jų teminė medžiaga didžiąja dalimi vis dar buvo krikščioniška. Tačiau, kita vertus, kvatročentas toli gražu nestokojo prielankumo Šiaurės siekiams ir laimėjimams. Šiauriečiai skulptoriai reljefui suteikė vaizdingumo, pavertė jį savotiška teatro scena, o Ghiberti ir Donatello pajungė perspektyvos taisyklėms. Italų tapytojai ir raižytojai taip pasidavė „flamandų" (kuriems, pasak jų, priklausė ir vokiečiai) įtakai, jog visą penkioliktąjį amžių dailės srityje prekybos balansas buvo akivaizdžiai pasviręs Šiaurės naudai.[118] Tas pats Pollaiuolo, nenuilstamai mėginęs įtvirtinti klasikines „pathos formulae", tapė *alla fiamminga* peizažus ir savo Dovydą aprengė madingu tų laikų kostiumu, kurio kailis bei aksomas pavaizduoti su tokiu nuoširdžiu atsidavimu, koks būdingas tik Nyderlandų dailininkams; tame pačiame paveiksle pernelyg dažnai siekiama suderinti klasikinį „idealizmą" ir šiaurietišką „realizmą".[119] Penkioliktajame amžiuje šios tendencijos reiškėsi viena šalia kitos ir savo ginčus neretai sprendė tik kompromisų keliu; brandžiojo renesanso pradžioje joms pavyko sudaryti trumpalaikę harmoningą sąjungą[120]; tačiau septynioliktajame amžiuje ši sąjunga iširo. Kraštutinius šio proceso, prasidėjusio kvatročento laikotarpiu, taškus žymi, viena vertus, „neintelektualaus ir neoriginalaus" „realisto" Caravaggio sekėjai[121], kita vertus, klasicizmas.[122]

[118] Dėl palankių Nyderlandų tapybos vertinimų italų ankstyvojo renesanso laikotarpiu žr. Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 95 ir t.; Warburg, op. cit., I, p. 177–216 .

[119] Plg., pavyzdžiui, Warburg, „Francesco Sassettis letztwillige Verfügung", op. cit., I, p. 127 ir t.

[120] Plg., pvz., Raphaelio „Šv. Petro išvadavimą" ir „Heliodoro išvarymą".

[121] Remiantis Bernini pastaba (R.F. de Chantelou, *Journal du voyage du Cavalier Bernin...*, sud. E. Lalanne, 1885, Paris, p. 190).

[122] Renesanso teoretikams, rašiusiems tuomet, kai dar buvo galima ar bent pageidaujama sutaikyti šias prieštaringas tendencijas, tikroviškumas reiškė tą patį, ką ištikimybė antikiniam stiliui (*maniera antica*). Septynioliktojo amžiaus teoretikai, suvokę skulptūriškumo ir tapybiškumo, universalumo ir individualumo konfliktą,

Italų kvatročento dailė, remdamasi šiuo vidiniu dualizmu, sugebėjo tapti „tarpininku" tarp šiaurietiško ir antikinio estetinio išgyvenimo. Kitaip ir negalėjo būti: klasikinės dailės kalbą ji išvertė į Šiaurei suprantamą idiomą: renesansinės klasikinės skulptūros yra ne tiek kopijos, kiek naujos interpretacijos, kurios, viena vertus, išsaugoja „idealų" prototipų charakterį, tačiau, kita vertus, kai ką keičia lyginamajam realizmui būdinga dvasia. Netgi tuomet, kai susiduriame su viena ar kita grynai archeologine, kaip dabar vadintume, „dokumentine", skulptūra (kiek ši skiriasi nuo laisvosios kompozicijos ar eskizo, piešiamo iš klasikiniu būdu pozuojančio modelio), pastebime esminį skirtumą. Laikysena ir išraiška keičiami pagal laikotarpio ar net pavienio dailininko skonį.[123] Raumenų grupės detalizuojamos remiantis patirtimi, sukaupta piešiant iš natūros ar tyrinėjant anatomiją. Lygų kaip marmuras paviršių pagyvina spalvinės ir plastinės priemonės. Plaukai, regis, plaikstosi ar garbanojasi; oda, regis, kvėpuoja; nereginčios akys visuomet su rainelėmis ir vyzdžiais.

Tokiu – ir tik tokiu – pavidalu antika, kaip estetinis išgyvenimas, galėjo atsiverti Šiaurei: kol Šiaurės menas vis dar nebuvo pasirengęs žvelgti į klasikinius paminklus renesanso akimis, tol juos galėjo suvokti tik italizuotus. Nuo tradicijos, persmelktos tokiais italizuotais klasikos elementais, prie pirminės antikos arba nuo tradicijos, tokiu būdu dar nepersmelktos, prie to, ką būtų galima pavadinti kvatročento antika – tai vienintelės dvi kryptys, kuriomis Šiaurė galėjo žengti pirmyn. Dabar matome, kad Düreris, pirmasis nutiesęs šį kelią į antiką, pats dar nepajėgė juo eiti. Ir apskritai jei kokį nors meninį judėjimą galėtų pradėti vienas žmogus, tai Šiaurės renesanso pradininkas būtų Düreris. Michaelis Pacheris jau buvo pritaikęs kai kuriuos svarbius italų kvatročento laimėjimus; tačiau tik Düreris gebėjo per italų kvatročento dailę priartėti

nebegalėjo nepaisyti to fakto, kad antikos imitavimas ir tikrovės imitavimas yra du vienas kitam prieštaraujantys principai; be kita ko, Bernini (ibid., p. 185) pradedantiesiems netgi draudžia vaizduoti gyvą modelį, nes tikrovė, palyginti su antika, tėra „silpna ir menka".

[123] Žr. F. Wichert, *Darstellung und Wirklichkeit*, 1907, *passim*.

prie antikos. Tai jis šiaurietiškai dailei įdiegė klasikinio grožio bei klasikinio patoso pojūtį, klasikinės jėgos bei klasikinio aiškumo pojūtį.[124] Ir jei vargšas Apiano iliustruotojas, siekdamas pavaizduoti klasikines skulptūras ypač gražiu ir autentiškai atrodančiu stiliumi, nieko geresnio nesugalvojo, kaip tik grįžti prie Dürerio piešinių bei atspaudų, jis taip pasielgė tik dėl to, kad visi šešioliktojo amžiaus Šiaurės dailininkai – tiek jis, tiek Behamas ar net toks žmogus kaip Burgkmairas[125] – buvo priversti pasinaudoti Dūreriu, kaip ir šis anksčiau buvo priverstas pasinaudoti Pollaiuolo ir Mantegna. Galime stebėti, kaip jo „antikische Art" paskIido ne tik po Vokietiją, bet ir po Nyderlandus. Tik visai neseniai įrodyta, kad Janas Gossartas, išgarsėjęs kaip pirmasis flamandų „romanistas", už savo pirmąją pažintį su „pietietiškos formos pasauliu" iš tikrųjų turi būti dėkingas Düreriui.[126]

Dürerio sekėjai antiką galėjo traktuoti tiesiogiai, nes jie jau buvo renesanso dailininkai; pats Düreris negalėjo, nes jam teko pradėti renesanso judėjimą. Martinas van Heemskerckas ar Martenas de Vosas į klasikinį pasaulį galėjo žvelgti kaip tikri romėnai. Düreriui tikroji antika dar nebuvo pasiekiama, nes pirmiausia jis turėjo

[124] Ne istorikui spręsti, ar Düreris, šitaip reformuodamas vokiečių dailę, „pakirto jos šaknis". Žmogus, negalintis pakęsti to, kad Düreris į Šiaurės dailę atnešė savo *antikische Art* ar kad Rubensui darė poveikį Michelangelo ir Titianas, yra toks pat naivus ir dogmatiškas – tik su priešingu ženklu, – kaip ir kritikai racionalistai, negalėję atleisti Rembrandtui, kad šis nevyko į Italiją. [Antra vertus, nederėtų užmiršti, kad ši esė parašyta apie 1920 m.]

[125] Anot Hauttmanno (op. cit., p. 49), Hanso Burgkmairo 1505 m. „Šv. Sebastijonas" (Niurnbergas, Vokiečių muziejus) taip pat yra išsirutuliojęs iš „Augsburgo Merkurijaus". Žinoma, tai visai įmanoma, bet vis dėlto Burgkmairas buvo linkęs vadovautis Düreriu, o ne antika: kojų padėtis, galvos posūkis ir ryški modeliuotė (ypač atkreipkite dėmesį į kojos raumenis) aiškiai rodo, jog „Šv. Sebastijonas" išsirutuliojęs iš Dürerio „Adomo" (kaip jau yra pastebėjęs H.A. Schmidtas: Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, V, p. 253). Sudėjus vieną greta kitos „Sebastijono", „Adomo" ir „Merkurijaus" (žinoma, originalų, o ne Apiano variantų) fotografijas, faktai kalba patys savaime.

[126] F. Winkler, „Die Anfänge Jan Gossarts", *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlung*, XLII, 1921, p. 5 ir t. Galima tiksliai nustatyti maršrutą, kuriuo antika keliavo renesanso laikais: italai verčia antiką iš graikų ir lotynų į italų, Düreris – iš italų į vokiečių, Gossartas – iš vokiečių į Nyderlandų antiką.

perimti italizuotą antiką. Epigonai galėjo pradėti nuo Dürerio; pats Düreris turėjo pradėti nuo Michaelo Wolgemuto ir Martino Schongauerio; o nuo jų nebuvo tiesaus kelio į antiką. Nederėtų pamiršti, kad Düreris, nors jam ir būdingas „saulės ilgesys", buvo ir daugeliu atžvilgių išliko vėlyvosios gotikos Šiaurės dailininkas. Jo įstabiam sugebėjimui kurti plastinę formą prilygo ne mažiau įstabi tapybinė nuovoka, nuolatiniam siekiui proporcingumo ir aiškumo, grožio ir „taisyklingumo" – toks pat didelis potraukis į subjektyvumą ir iracionalumą, mikroskopinį realizmą ir fantasmagoriją. Ir iš tiesų Düreris pirmasis Šiaurėje pradėjo kurti „taisyklingus" aktus, pagrįstus moksliškai nustatytomis proporcijomis. Jis yra ne tik „Žmogaus nuopuolio" ir „Heraklio", bet ir „Didelio kupsto" bei „Apokalipsės" autorius. Net ir sulaukęs brandesnio amžiaus Düreris niekada netapo „grynu" renesanso dailininku[127], na o koks „negrynas" renesanso dailininkas jis buvęs jaunystėje – šitai parodo jo kaip peizažininko puoselėtas savarankiškumas netgi tuomet, kai tiesiogiai kopijuodavo itališkus paveikslus ar grafikos kūrinius[128]; ir juolab tuomet, kai naudodavo savo paties *antikische* eskizus kūriniuose, turėjusiuose pasirodyti spaudoje graviūrų ar medžio raižinių pavidalu. „Belvederio Apolono" monumentalią formą išryškina debesuoto naktinio dangaus „prieštaringa šviesa", atspindinti permainingą soliarinio disko blykčiojimą, arba pusšešėlinis miško tamsos fonas.[129] Pagoniškas „Belvederio Apolono" grožis arba pakylėjamas į krikščioniškos religijos plotmę, arba nuleidžiamas į kasdieniško gyvenimo lygmenį. Kaip pamename, jo poza panaudota kuriant „Žmogaus nuopuolio" Adomą (80 il.), „Prisikėlusį Kristų" (81 il.) bei „Vėliavnešį" (graviūra B.45), kur olimpiškasis Apolono žingsnis, „Prisikėlime" sutramdytas ir įgavęs antgamtiškos didybės, spinduliuoja energingo fizinio veiksmo galia.

[127] Palyginkite, pvz., jo „Melancholiją I" su Hanso Sebaldo Behamo to paties pavadinimo kūriniu (graviūra B.144).

[128] Žr. p. 241.

[129] Žr. piešinį L.233 (76 il.) ir graviūrą „Žmogaus nuopuolis" (80 il.).

Panašiai galima apibūdinti ir Dürerio „patoso motyvą“, atsiskleidžiantį vaizduojant mirštantį Orfėją. Šį motyvą mes tikimės vėl išvysti tame pačiame kontekste, kuriame jis atsirado – smurto ir mirties scenose, kai auka, neprarandanti savo grožio net *in extremis*, mėgina išvengti sunaikinimo. Tačiau taip nėra. Ten, kur žmonės išties miršta – siužete „Kainas užmuša Abelį“ arba „Apokalipsės“ kataklizme, Düreris pasitelkia visai kitokias pozas – perkreiptas ir klaikias arba nuolankias ir pamaldžias, bet ne „gražias“. „Apokalipsės“ cikle Orfėjo poza pasitaiko tik vieną kartą – pasakiškai drapiruotoje figūroje, kuri tokia maža, jog dauguma tyrinėtojų (įskaitant ir šių eilučių autorių) jos nepastebėjo ligi pat 1927 metų, ir kuri vaizduoja ne tiek mirštantį žmogų, kiek vieną iš tų, kurie „pasislėpė urvuose ir tarp kalnų uolų“ (Apr 6, 16).[130] [Vėliau, „Belvederio Apoloną“ transformavus į Prisikėlusį Kristų, Mirštantis Orfėjas paverstas Kristumi, nešančiu Kryžių (medžio raižinys B.10).] Kartą originalią figūros reikšmę Düreris netgi išdrįso pakeisti visiškai priešinga: piešinyje, žinomame kaip „Madona su daugybe gyvūnų“[131], vienas iš „piemenų laukuose“, apimtas džiugios nuostabos, puola ant kelių ir iškelia ranką tarsi norėdamas prisidengti nuo dangiško angelų spindesio – lygiai taip, kaip Orfėjas, parblokštas menadžių ir bergždžiai mėginantis atremti jų mirtinus smūgius.[132]

[130] Klasikines „patoso figūras“ galima apibūdinti Lessingo žodžiais (*Laokoon*, II sk.): „Es gibt Leidenschaften, und Grade von Leidenschaften, die sich im Gesichte durch die hässlichstee Verzerrung äussern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, dass die schönen Linien, die ihn in einem ruhigeren Stande umschreiben können, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Masses von Schönheit fähig sind.“ („Esama jausmų ir drauge jausmų laipsnių, kurie reiškiasi bjauriausiais veido iškraipymais ir visą kūną suriečia į tokias baisias padėtis, jog gražiosios linijos, kurios jį ramioje padėtyje išryškino, pražūva. Antikos dailininkai šių jausmų arba visiškai atsisako, arba juos prislopina iki švelnesnio laipsnio, kuriame jie dar gali išreikšti nors truputį grožio.“)

[131] Piešinys L.460.

[132] Šuo aviganis irgi išsirutuliojęs iš didelės kompozicijos, t.y. „Šv. Eustachijaus“ (graviūra B.57) ar, tiksliau, iš parengiamojo piešinio, panaudoto šiai graviūrai.

Apibendrinkime: nėra nė vieno atvejo, patvirtinančio, jog Düreris kada nors tiesiogiai piešė iš antikinių paminklų tiek Vokietijoje, tiek Venecijoje ar Bolonijoje.[133] Antiką jis rado tik ten – pasak jo paties nuostabiai atviro prisipažinimo, – kur jau seniai ji buvo atgaivinta[134]: italų kvatročento dailėje, kurioje jis susidūrė su pakitusia jos forma, pakitusia pagal anų laikų reikalavimus ir dėl tos pačios priežasties tapusia Düreriui suvokiama. Leiskite pasitelkti palyginimą: į klasikinę dailę jis žvelgė panašiai kaip didis poetas, nemokantis graikų kalbos, galėtų žvelgti į Sofoklio kūrinius. Poetui irgi tektų pasikliauti vertimu; tačiau jam tai nesukliudytų Sofoklio prasmę suvokti geriau negu vertėjui.

[133] Trijų liūto galvų iš „Europės" piešinio L.456 pavyzdys, jau savaime išimtis (kadangi mums iš esmės rūpi tik žmogaus figūros), geriausiu atveju yra abejotinas. Galima ginčytis, ar apskritai jos yra skulptūros kopijos (žr., viena vertus, H. David, *Die Darstellung des Löwen bei Albrecht Dürer*, Diss. Halle, 1909, p. 28 ir t.; kita vertus, S. Killerman, *Albrecht Dürers Tier- und Pflanzenzeichnungen und ihre Bedeutung für die Naturgeschichte*, 1910, p. 73). Tačiau net ir tuo atveju, jei Düreris kopijavo skulptūrą, jo modelio nebegalima nustatyti, ir tai nebūtinai buvo klasikinis kūrinys. Pastarųjų metų literatūroje dažnai minimus *Leoncini* tenka atmesti kaip aštuonioliktojo amžiaus kūrinius (Ephrussi, op. cit., p. 122). O. Hageno bandymas susieti Dürerio „Šv. Sebastijoną" (graviūra B.55) su romėnišku „Marsiju" („War Dürer in Rom?" *Zeitschrift für bildende Kunst*, LII, 1917, p. 255 ir t.) kažin ar vertas dėmesio, ypač todėl, kad nėra jokio pagrindo manyti, jog Düreris kada nors lankėsi Romoje.

[134] Lange ir Fuhse, op. cit., p. 181, 25 eil.

Ekskursas

Apiano *Inscriptiones* iliustracijos ir Düreris

Kaip minėta pradžioje, tyrinėjant Dürerio „Apolono ciklo“ raidą, reikėtų pradėti nuo „Eskulapo“ ar „Apolono Medicus“ (piešinys L.181, mūsų 75 il.) ir „Solio“ (piešinys L.233, mūsų 76 il.), abu datuojant maždaug 1500–1501 metais. Hauttmannas, mėgindamas kildinti šį ciklą iš „Augsburgo Merkurijaus“ (71 il.), pradeda nuo 1504 metų „Adomo“ (80 il.). Tačiau netgi tokiu atveju vargu ar jis būtų plėtojęs šią teoriją, jeigu Dürerio figūras pirmiau būtų palyginęs su klasikiniu originalu (71 il.), o ne su 1534-ųjų Apiano *Inscriptiones Sacrosanctae Vetustatis* iliustracija – medžio raižiniu, tariamai jį vaizduojančiu (74 il.). Šiame raižinyje dievų pasiuntinys labai panašus į Dürerio Adomą. Abiejų figūrų kairioji (laisvoji) koja aiškiai patraukta į šoną ir atgal; dešiniojo peties kontūras leidžiasi žemyn, brėždamas elegantišką kreivę; dešinioji plaštaka pakelta sulig pečiais ir per riešą aiškiai atlenkta priekin, Merkurijaus atveju laikanti kaducėjų, o Adomo – šermukšnio šakelę.

Tačiau visi šie panašumai sieja tiktai Dürerio graviūrą ir Apiano medžio raižinį, o ne Dürerio graviūrą ir Augsburgo skulptūrą. Pastarosios figūros stovėsena visiškai kitokia: dešinioji plaštaka nėra pakelta ir aiškiai atlenkta per riešą, bet švelniai nuleista, laikanti kaducėjų ne ties viduriu, o už apatinio galo, kaip ir visuose panašiuose romėnų paminkluose. Neįmanoma, kad Dürerio graviūrai,

priskirtai 1504 metams, būtų galėjęs turėti įtakos Apiano medžio raižinys, išleistas 1534 metais. Tačiau Hauttmannas Düreriui dėkoja ir už viena, ir už kita: pasak jo, Düreris pats atlikęs „Augsburgo Merkurijaus" piešinį – kurį vėliau panaudojęs ir savo graviūros Adomui, ir Apiano medžio raižinio Merkurijui. Šiame hipotetiniame piešinyje, teigia Hauttmannas, Düreris pertvarkė figūros stovėseną ir kontūrus, o dėl kairiosios rankos taip susipainiojo, jog „mantijos kraštą, kybantį tarp rankos ir kūno" interpretavo „kaip nuleistą ir sulenktą ranką", nes „jos krašto kampą" palaikė „alkūne". Norima mus įtikinti, jog tai paskatino Dürerį pakelti ir pasukti kairiąją plaštaką, ir iš šios virtinės klaidų išsirutuliojo Adomas, kurį matome 1504 metų graviūroje.

Visų pirma, ne pati geriausia mintis – neįprastą ir keblioką motyvą aiškinti pasitelkus prototipą, kuriame nėra šio motyvo. Tačiau netgi atmetus tai, Hauttmanno hipotezė ne išspręstų, o dar labiau komplikuotų problemą. Pasak jo, Düreris, tapydamas Paumgertnerio altoriaus paveikslą, kur šv. Jurgio ranka nuleista, o ne pakelta, jau žinojo Augsburgo reljefo kairiosios rankos padėtį. Vadinasi, 1504 metų Dürerio graviūra būtų paremta interpretacine klaida, kurios išvengta paveiksle, sukurtame apie 1502 metus. Žinoma, kaip archeologas Düreris galėjo abejoti, kuri iš šių dviejų interpretacijų teisingesnė; tačiau kaip dailininkas jis galėjo rinktis bet kurią iš jų. Tuomet kas galėjo paskatinti Dürerį rinktis Apiano variantą, iš kurio – pritaikyto Adomui – išsirutuliojo, paties Hauttmanno žodžiais tariant, toks „nenatūralus" ir „dirbtinis" rezultatas?

Tiesą sakant, dešiniosios Adomo rankos, kuri visuose parengiamuosiuose piešiniuose, žinoma, atitinka kairiąją, padėtį galima paaiškinti remiantis pačios graviūros individualia istorija. Kaip pamename, ji išplėtota iš „Solio" piešinio L.233 (76 il.), išpranašaujančio galutinį rezultatą ir net apšvietimą. Nusprendęs sujungti „idealų vyrą" su „idealia moterimi" ir sukurti „Žmogaus nuopuolio" paveikslą, Düreris, suprantama, norėjo išsaugoti gražų ir ritmingą „Belvederio Apolono" judesį – ranka ties atramine koja nuleista, ranka ties laisvąja koja pakelta – ir, kiek įmanoma, išlaikyti griežtą

frontalumą, kurio reikalauja paradigminis žmogaus proporcijų pavyzdys. Galutinė poza nustatyta dviejuose tarpiniuose piešiniuose (L.475 ir L.173, pastarasis, datuojamas 1504 metais, atliktas prieš pat graviūrą). Šiuose piešiniuose iš Adomo dilbių lieka tik kontūrai, tačiau akivaizdu, kad tuo metu Düreris jau buvo priverstas nupiešti antrą medį (kitaip sakant, antrą po „Pažinimo medžio", skiriančio Adomą nuo Ievos): kadangi viena Adomo ranka liko pakelta, bet nebegalėjo nieko laikyti (kaip „Solio" ir „Eskulapo" piešiniuose), ji privalėjo kažko įsitverti[135], ir tas kažkas galėjo būti tiktai medžio šaka.

Hauttmannas visiškai teisus sakydamas, jog dešiniosios Adomo rankos padėtis sugalvota „ne tam, kad jis galėtų įsitverti šakos"; tačiau tai dar nereiškia, kad ji per klaidą atkeliavo iš „Augsburgo Merkurijaus". Atvirkščiai, šaka – ar net ištisas medis – sugalvotas norint pateisinti dešiniosios Adomo rankos padėtį.[136] [Galiu pridurti, jog Düreris pasirūpino, kad antro medžio atsiradimą būtų galima pateisinti ikonografiškai (to nežinojau, kai šį straipsnį spausdinau pirmą kartą): Düreris, apibūdindamas šį medį, skirtingai nuo figmedžio centre, kaip šermukšnį, jį pavadina „Gyvybės medžiu" – „Pažinimo medžio" priešingybe, – „Gyvybės medžiu", kurio Adomas laikosi „įsitvėręs" tol, kol dar gali rinktis – priimti pražūtingąjį vaisių ar ne.][137]

[135] Kiek padvejojęs, Düreris nusprendė nuleistąją Adomo plaštaką palikti tuščią.

[136] Ši padėtis studijuota piešinyje L.234, atliktame pagal modelį, suėmusį lazdą. Sunku pasakyti, kodėl ši lazda, Hauttmanno manymu, rodo Dürerio pažintį su „Augsburgo Merkurijumi". Dailininko studijoje lazda yra paprasčiausia atrama (plg., pvz., paties Dürerio piešinius – „Dresdner Skizzenbuch", Bruck, op. cit., 11, 12 il.), neturinti nieko bendra su Merkurijaus kaducėjumi.

[137] [Viduramžiais Šiaurėje šermukšniui reikšta ypatinga pagarba (arba, kaip dažnai atsitinka tokiais atvejais, jo prietaringai baimintasi) – galbūt dėl to, kad vis dar miglotai prisiminta, jog, pagal *Edas,* pirmasis vyras buvo sukurtas iš šermukšnio, o pirmoji moteris – iš guobos.] Galima tik apgailestauti, kad Hauttmanno ikonografiniai aiškinimai stokoja netgi tos logikos, kokia būdinga jo stilistiniams argumentams. Dürerio Adomo užnugaryje stovintį raguotą gyvūną jis mano esant elnią ir siūlo susieti su Merkurijaus ožiu: kadangi ožys, anot Horapolono ir kitų, simbolizuoja vyriškąją vaisingumo galią, ir elnias reiškia panašius dalykus, „*salacitas*" yra Adomo ir Merkurijaus „bendrasis vardiklis". Visų pirma, Dürerio graviūros gyvūnas yra

Tuomet kaip paaiškinsime Dürerio graviūros ir Apiano medžio raižinio panašumą? Mano galva, – ne darydami prielaidą, kad Düreris savo Adomą kūręs pagal „Augsburgo Merkurijų“, o tardami, jog Apiano iliustruotojas „Augsburgo Merkurijų“ rekonstravęs pagal Dürerio Adomą.

Kaip žinia, Apiano *Inscriptiones* daugiausia remiasi medžiaga, kurią sukaupė ankstesnės kartos humanistai – Choleris, Pirckheimeris, Peutingeris, Celtesas, Huttichas – ir kurios dalis jau anksčiau buvo pasirodžiusi knygos pavidalu; Peutingeris buvo išleidęs Augsburgo, Huttichas – Mainco vyskupijos paminklų sąvadą.[138] Tad Apianas ėjo vyriausiojo redaktoriaus pareigas; o jo pasamdytam medžio raižytojui nereikėjo piešti originalių paminklų, nes pakako peržiūrėti jau turimą iliustracinę medžiagą. Jis niekada – galbūt išskyrus nedidelius ir nesunkiai gabenamus *objets d'art* – nesidarbavo iš originalų; jam tereikėjo pataisyti nevykusius Hutticho ir Peutingerio publikacijų medžio raižinius ir perpiešti dar nemokšiškiau atliktus ir lig tol nepublikuotus piešinius, gautus iš keliaujančių tyrinėtojų. Siekdamas tokių pataisų – ir podraug didesnio stilistinio vientisumo[139], – raižytojas turėjo kreiptis pagalbos į Dürerį ne tik dėl tokių grafikos priemonių kaip štrichavimas ar plaukų bei drapiruočių traktuotė, bet ir dėl pozų, judesių bei anatomijos. Jis nuosekliai ieškojo Dürerio piešinių ir atspaudų, kurie padėtų „modernizuoti“ jo iliustracijas.

---

ne elnias, o briedis, plačiai žinomas dėl savo niūrios apatijos, o ne dėl seksualinės narsos (žr. H. David, „Zwei neue Dürer-Zeichnungen“, *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, XXXIII, 1912, p. 23 ir t.). Antra, jau žinome, kad patys Augsburgo specialistai prie Merkurijaus kojų gulintį ožį laikė „jaučiu arba buliumi“ (žr. p. 269). [Dėl to, ką iš tikrųjų galėtų reikšti gyvūnai, pavaizduoti Dürerio „Žmogaus nuopuolyje“, žr. Panofsky, *Albrecht Dürer*, I, p. 85; II, p. 21, n. 108.]

[138] *Inscriptiones vetustae Romanae, et eorum fragmenta in Augusta Vindelicorum et eius dioecesi cura et diligentia Chuonradi Peutingeri... antea impressae nunc denuo revisae*, Mainz (Schöffer), 1520 (drauge su Huttichius: *Collectanea antiquitatum in urbe atque agro Moguntino repertarum*). Pirmasis Peutingerio veikalo leidimas (jį 1506 Augsburge išleido Ratdoltas) neiliustruotas.

[139] Likę stilistiniai skirtumai, mano galva, atsirado ne dėl to, kad tuos medžio raižinius kūrė keletas iliustruotojų; juos galima paaiškinti ir turimos medžiagos nevienalytiškumu.

Pavyzdžiui, 451 puslapyje yra medžio raižinys, pretenduojantis iliustruoti tariamai antikinę kamėją, kurią atrado Conradas Celtesas; tačiau viena figūrų yra tiesiogiai pakartota viename Celteso knygos *Libri amorum* Dürerio medžio raižinyje. Kadangi ši knyga išleista 1502 metais, o kamėja, pasak teksto, atrasta tik 1504-aisiais, akivaizdu, kad Apiano raižytojas šią figūrą pasiskolino iš *Libri amorum*, norėdamas patobulinti savo tiesioginį šaltinį – tikriausiai paties atradėjo atliktą eskizą – pagal 1534 metų standartus.

Taip pat pasielgta ir su vadinamuoju „Helėnenbergo atletu", dabar saugomu Vienos muziejuje, kuris buvo rastas 1502 metais ir kurį tada įsigijo Zalcburgo arkivyskupas kardinolas Langas (86 il.). Apiano *Inscriptiones* medžio raižinys (mūsų 87 il.) yra tikslus, veidrodinis Dürerio piešinio (L.351, mūsų 85 il.) atvaizdas[140], išskyrus įrašą, atributus ir kitokią pakelto dilbio padėtį. „Apolono ciklui" priklausanti Dürerio sukonstruota figūra niekaip negalėjo būti nukopijuota nuo bronzinio originalo. Peršasi vienintelė išvada – raižytojas, darbui turėdamas netikslų eskizą, panaudojo Dürerio piešinį, kurį kokiu nors būdu – galbūt iš Pirckheimerio kolekcijos – buvo įsigijęs Apianas ir kuris atrodė tinkamas, nes jame buvo pavaizduotas klasikinės išvaizdos aktas. Kopijuotoją išduoda negrabus kirvio, laikomo kairiojoje statulos rankoje, piešinys ir, žinoma, nevykusiai pakeistas dešinysis dilbis, kurį teko pavaizduoti ištiestą, o ne suėmusį vėzdą – tam, kad nors apytiksliai atitiktų originalą. Raižytojas, darydamas šį pakeitimą, užmiršo deramai sutrumpinti dilbį, todėl, palyginti su žastu, jis atrodo pernelyg ilgas; meistras jį, matyt, pasiskolino, tinkamai nepritaikęs, iš Dürerio *Keturių knygų apie žmogaus proporcijas*.[141]

Šįsyk Hauttmannas gana teisingai įvertino situaciją. „Lygindami piešinį L.351, – rašo jis, – su Apiano ‚Helėnenbergo atletu', šiame medžio raižinyje įžvelgiame Dürerio įtaką, o ne atvirkščiai."

[140] Th. Frimmel, „Dürer und die Ephebenfigur vom Helenenberge", *Blätter für Gemäldekunde*, II, 1905, p. 51 ir t.

[141] Žr., pavyzdžiui, Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nuremberg, 1528, fol. H IV arba G V b.

Tačiau šie žodžiai tinka ne tik šiam vienam medžio raižiniui, bet ir visoms *Inscriptiones* esančioms „diureriškoms" iliustracijoms; ypač jie tinka medžio raižiniui, vaizduojančiam „Augsburgo Merkurijų", kiek jis susijęs su Dürerio Adomu.

Šitai galima įrodyti, palyginus 1534 metų Apiano *Inscriptiones* medžio raižinį (74 il.) su tokiu pat 1520 metų Peutingerio *Inscriptiones*[142] raižiniu (73 il.). Anot Hauttmanno, abu raižiniai remiasi tuo pačiu pavyzdžiu – jo manymu, Dürerio piešiniu, – kuris ankstesniajame medžio raižinyje buvo iškraipytas, tačiau vėlesniajame pavaizduotas tiksliau. Tačiau toks požiūris yra nepagrįstas. Du medžio raižiniai, paremti tuo pačiu piešiniu, gali skirtis ir dažnai iš tiesų skiriasi vienas nuo kito; tačiau tie skirtumai apima visą kūrinį. Čia, priešingai, matome aiškią ribą. Šių dviejų variantų stovėsena ir liemens bei kojų modeliuotė skiriasi taip radikaliai, kaip tik gali skirtis du to paties objekto atvaizdai. Vis dėlto galvos palinkimas, veido bruožai, šukuosena, kaducėjus ir sparnuotas šalmas[143] puikiausiai sutampa. Iš to išplaukia išvada, jog 1534 metų medžio raižinys negali remtis tuo pačiu piešiniu kaip 1520 metų medžio raižinys; jis aiškiai pagrįstas nauju piešiniu, sukurtu *ad hoc*, kuriame 1520 metų medžio raižinio motyvai sujungti su kitais, atkeliavusiais iš kito šaltinio. Tas kitas šaltinis ir buvo Dürerio „Žmogaus nuopuolis".

Tarp 1520 metų medžio raižinyje pavaizduoto Merkurijaus ir Dürerio „Adomo" nėra nieko bendra kaip tik dėl to, kad šis medžio raižinys, kad ir koks negrabus, faktiškai yra artimesnis originalui už 1534 metų medžio raižinį. Jis išsaugoja ramią, tingoką romėniškos figūros stovėseną, stačius pečius (primenančius Plinijaus frazę *figura quadrata*) ir, žinoma, jos gana neapibrėžtą modeliuotę. 1534 metų medžio raižinyje, kaip ir Dürerio „Žmogaus

142 Peutinger, op. cit., fol. B I.

143 Kita vertus, plg. kitą „Merkurijų", saugomą Romoje ir išspausdintą Apianus, op. cit., p. 230. Be to, ir viename, ir kitame medžio raižinyje, vaizduojančiame „Augsburgo Merkurijų", kairiosios priekinės ožio kojos padėtis frontali; originale, kaip ir vėlesnėje Marxo Welserio *Monumenta* graviūroje (mūsų 72 il.), ji regima iš perspektyvos.

nuopuolyje", matome raumenis, sutelktus į tvirtus, griežtai apibrėžtus iškilumus, o 1520 metų medžio raižinyje matome palyginti vientisus, neišskaidytus paviršius. Ne kas kitas, o Apiano meistras Merkurijų padarė panašų į Dürerio Adomą tarsi *ex post facto*: tai jis pagilino kontrastą tarp beveik vertikalios atraminės kojos ir laisvosios kojos, patrauktos į šoną ir atgal (tuo tarpu 1520 metų medžio raižinyje kojos beveik lygiagrečios, šlaunis išlinkusi išorėn, o didžiulės pėdos pastatytos maždaug toje pačioje plokštumoje); sulieknino ir ištempė proporcijas[144]; nubrėžė gražius, išraiškingus kontūrus, išryškinančius kontrastą tarp blauzdos ir kelio, dilbio ir alkūnės; nupiešė sutrumpintą pėdą – tokią pačią, kokią regime Dürerio graviūroje ir net mėgino imituoti ypatingą Dürerio apšvietimą, stipriai patamsindamas dešiniąją figūros pusę, tačiau mesdamas šešėlį ant apatinės kairiosios kojos dalies.

Išvada tokia: Düreris nekūrė nei vieno, nei kito Merkurijaus medžio raižinio. 1520 metų medžio raižinys Düreriui negali būti priskirtas todėl, kad jis neturi ničnieko bendra su jo stiliumi; 1534 metų medžio raižinys jam negali būti priskirtas todėl, kad didžioji jo dalis mechaniškai perimta iš kito, ankstesnio medžio raižinio.[145] Trumpai tariant, 1534 metų Merkurijus yra 1520 metų Merkurijaus ir Dürerio Adomo pastišas[146], ir net galima pasakyti, kur susiūtos įvairios skiautės: ties kaklu, kur sprando raumuo, nukopijuotas iš Dürerio graviūros, netiksliai sujungtas su galva, paimta iš ankstesniojo medžio raižinio.

[144] Išskyrus tai, kad galvos sparnai nebuvo pavaizduoti simetriškai frontaliai, o perpiešti taip, kad atitiktų galvos padėtį. Kitų dviejų atributų nežymiai pataisyta tik forma ir proporcijos.

[145] Apiano iliustruotojas rėmėsi spausdintais Hutticho ir Peutingerio leidiniais, o ne parengiamaisiais piešiniais, kaip būtų galima manyti, mat kartais jis nesivargindamas neapversdavo savo pavyzdžių ir todėl jo medžio raižiniuose matyti atvirkštinis objekto vaizdas; pavyzdžiui, plg. vadinamąjį „Gilės akmenį" (Huttich, fol. C I = Apianus, p. 474) ir Kurijo Sabino antkapį (Huttich, fol. D IV v. = Apianus, p. 482).

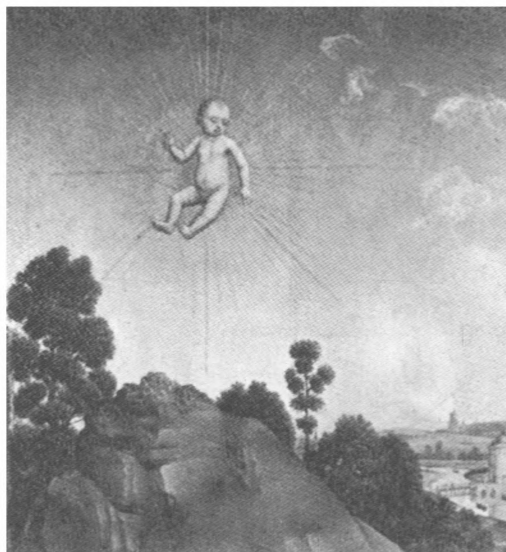
[146] Reikia pažymėti, kad Apiano meistras panaudojo Dürerio Adomą mažiausiai dar du kartus: Neptūnui, p. 456, ir kitam Merkurijui, p. 464.

Iš šios nuobodokos diskusijos įsidėmėtina tai, kad Düreris asmeniškai nedalyvavo rengiant antikvarinius projektus, iš kurių galiausiai išsirutuliojo Apiano *Inscriptiones*, ir, siauriau paėmus, jis nėra atsakingas už „Augsburgo Merkurijaus" kairiosios rankos klaidingą interpretaciją[147]; taip pat iš viso to matyti, kaip Dürerio *antikische Art* traktavo jo amžininkai šiauriečiai. [Apiano meistras, tikslindamas klasikinio Merkurijaus reprodukciją pagal Dürerio Adomą, elgėsi, *mutatis mutandis*, panašiai kaip gabus, bet ne itin principingas Venecijos skulptorius, kuris maždaug tuo pačiu metu sukūrė, kaip manyta, penktojo amžiaus pr. Kr. graikų originalą, sujungdamas dvi drapiruotas figūras, paimtas iš Periklio laikų *stele*, su dviem įspūdingais aktais, nukopijuotais nuo Švč. Marijos (S. Maria sopra Minerva) bažnyčioje Minervos aikštėje esančių Michelangelo „Dovydo" ir „Prisikėlusio Kristaus" (88 il.).[148] Vokiečių medžio raižytojui Dürerio figūra atrodė tokia pat, kaip venecijiečiui klastotojui (ir, beje, Vasari) – Michelangelo figūra: kaip kūrinys, savo klasikiniu pobūdžiu ne tik nenusileidžiantis, bet ir pranokstantis tikruosius graikų ir romėnų antikos kūrinius.]

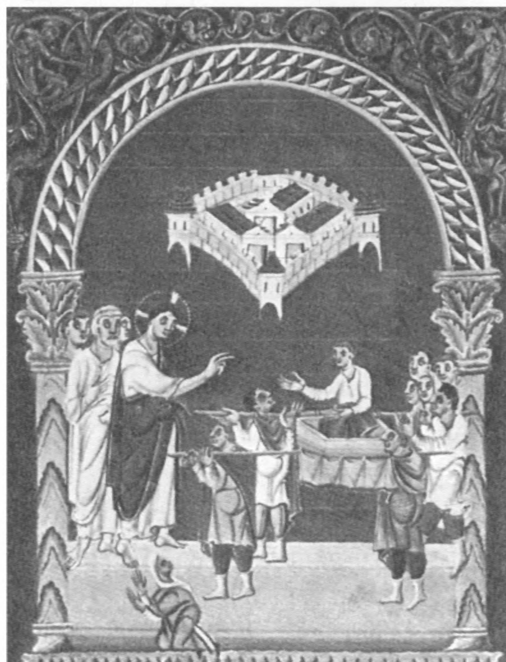
[147] Dėl šios klaidingos interpretacijos turėtume kaltinti 1520 m. Puetingerio *Inscriptiones* iliustruotoją. Jis veikiausiai dirbo Majense ir rėmėsi iš Augsburgo gautu eskizu, todėl atleistina, kad dešiniąją Merkurijaus ranką jis rekonstravo pagal pozą, labiausiai paplitusią klasikiniuose (ir vėlesniuose) atvaizduose; galimas daiktas, kad jis vadovavosi tuo metu Majense saugotu romėnišku paminklu, kurį pats ir nupiešė Hutticho leidiniui, – kareivio, vardu Atijas, antkapiu (Huttich, op. cit, fol. B II, pakartotas: Apianus, op. cit., p. 470). Dabar šis antkapis dingęs, tačiau kitas eskizas, esantis Milano Ambraziejaus bibliotekoje, Cod. D. 402, inf., sąsiuv. I, rodo, jog bent šį kartą piešėjas neapsiriko.

Vadinasi, nėra nieko, kas patvirtintų prielaidą, esą Düreris asmeniškai dalyvavęs rengiant Apiano opusą. Jo iliustruotojas Dürerio piešiniais naudojosi *ex post facto*, tą patį galima pasakyti ir apie frontispisą, vaizduojantį „Iškalbos alegoriją" („Hercules Gallicus") pagal Dürerio piešinį L.420. Netgi yra pagrindo manyti, kad šis lapas, taip pat inicialai ir paraštės nėra specialiai sukurti Apiano knygai. Temiškai jis tinka ne tik šios knygos, bet ir visų kitų knygų turiniui, ir atrodo gana blankiai netgi tose kopijose, kuriose iliustracijos yra labai aiškios ir kokybiškos; peršasi išvada, kad jis spausdintas nuo daugkart naudotos klišės.

[148] [Dėl šio reljefo, kuris saugomas Vienoje, Meno istorijos muziejuje, ir kurio aš nežinojau tuomet, kai ši esė buvo išspausdinta pirmą kartą, žr. Panofsky, *Hercules am Scheidewege* (nurodyta n. 3, p. 152), p. 32, 26 pav.]



1. Roger van der Weyden. *Trijų Karalių regėjimas* (fragmentas). Berlynas, Kaizerio Frydricho muziejus



2. *Kristus prikelia jaunuolį Najine*. Apie 1000. Miuncheno valstybinė biblioteka





3. Francesco Maffei. *Judita*. Faenca, Pinakoteka

4. *Šv. Jono galva*. 1500. Hamburgas, Meno ir amatų muziejus





5. *Heraklis, nešantis Erimanto šerną*. III a. (?) Venecija, Šv. Morkaus katedra

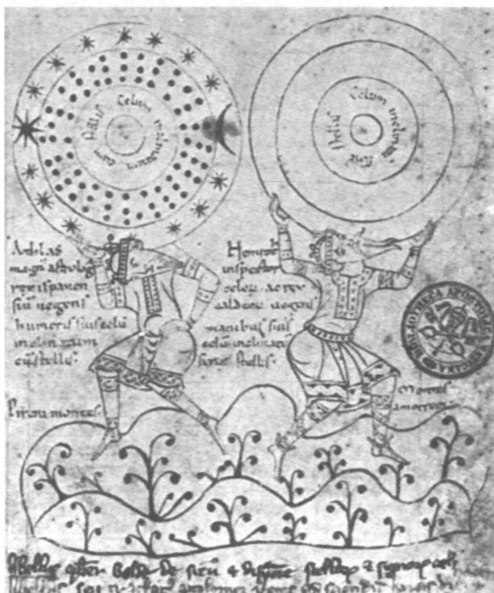
6. *Išganymo alegorija*. XIII a. Venecija, Šv. Morkaus katedra

7. *Enėjas ir Didonė*. X a. Neapolis, Nacionalinė biblioteka

8. *Pyramo ir Tisbės istorija*. 1289. Paryžius, Nacionalinė biblioteka



9. *Šv. Jonas Evangelistas.* 1000. Roma, Vatikano biblioteka



10. *Atlantas ir Nimrodas.* 1100. Roma, Vatikano biblioteka



11. *Pagonių dievai.* 1100. Miuncheno valstybinė biblioteka



12. *Saturnas.* Iš 354 m. chronografo (renesanso kopija). Roma, Vatikano biblioteka [Cod. Barb. lat. 2154, fol. 8]

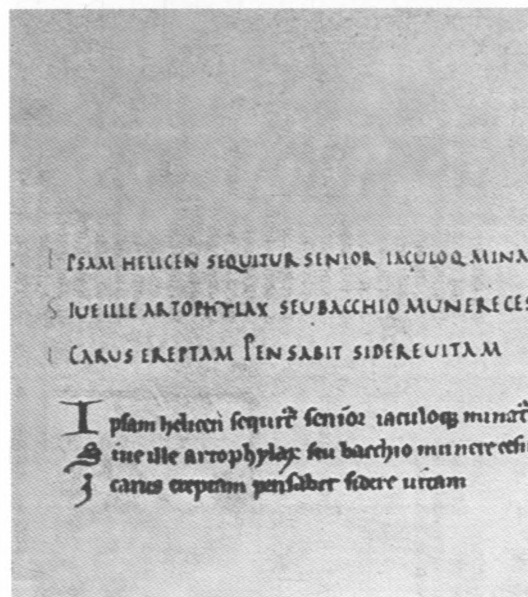




13. *Saturnas, Jupiteris, Janus ir Neptūnas.* Datuota 1023. Monte Cassino

14. *Saturnas, Jupiteris, Venera, Marsas ir Merkurijus.* XIV a. Miuncheno valstybinė biblioteka





IPSAM HELICEN SEQUITUR SENIOR IACULOQ. MINA
SIUE ILLE ARTOPHYLAX SEU BACCHIO MUNERE CES
ICARUS EREPTAM PENSABIT SIDERE UITAM

Ipsam helicen sequitur senior iaculoque minat
Siue ille artophylax seu bacchio munere cesi
Icarus ereptam pensabit sidere uitam

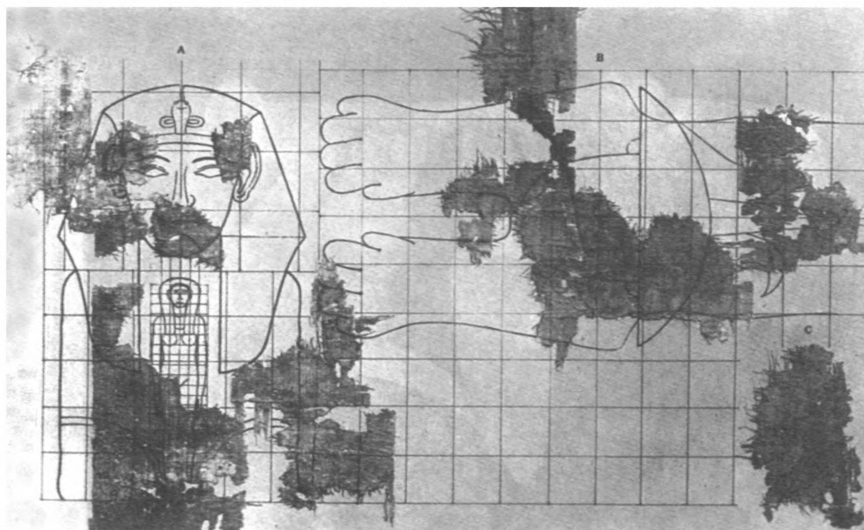
15. *Jaučiaganis (Boötes).*
IX a. Leidenas, Universiteto biblioteka



16. *Europės pagrobimas*. XIV a. Liono miesto biblioteka [MS. 742, fol. 40]



17. *Nebaigta egiptietiška statula.* Kairo muziejus



18. Darbinis Egipto skulptoriaus piešinys. Papirusas. Berlynas, Naujasis muziejus





19. Madona. XIII a. pradžia. Hamburgas, Valstybės ir universiteto biblioteka

20. Kristaus galva. XIII a. pradžia. Hamburgas, Valstybės ir universiteto biblioteka



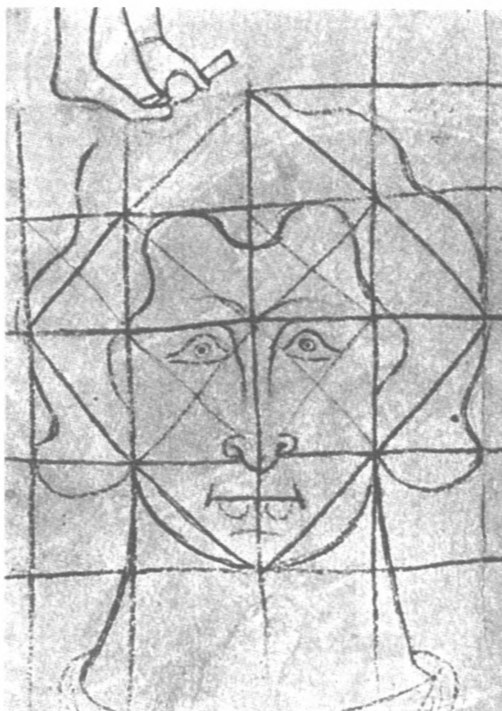


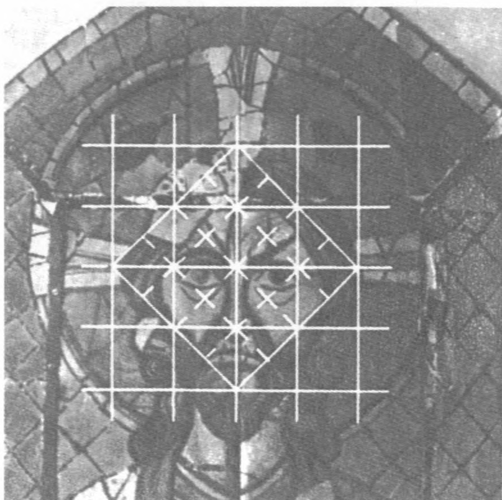
21. *Šv. Florijono galva.* XII a. Sieninė tapyba. Zalcburgas, Nonbergo konventas

22. *Šv. Noemija.* XII a. Sieninė tapyba. Anagnis, katedra



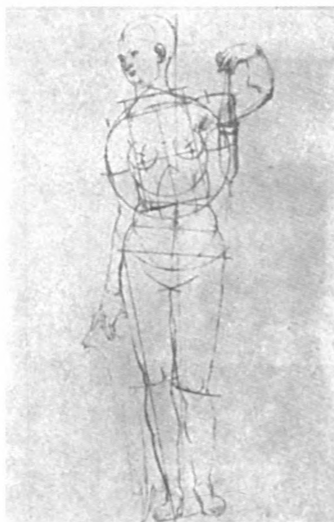
23. Meo da Siena (?) *Madona.* XIV a. Florencija, Švč. M. Marijos (S. M. Maggiore) bažnyčia





24. Villard de Honnecourt. *Galvos schema*. Paryžius, Nacionalinė biblioteka

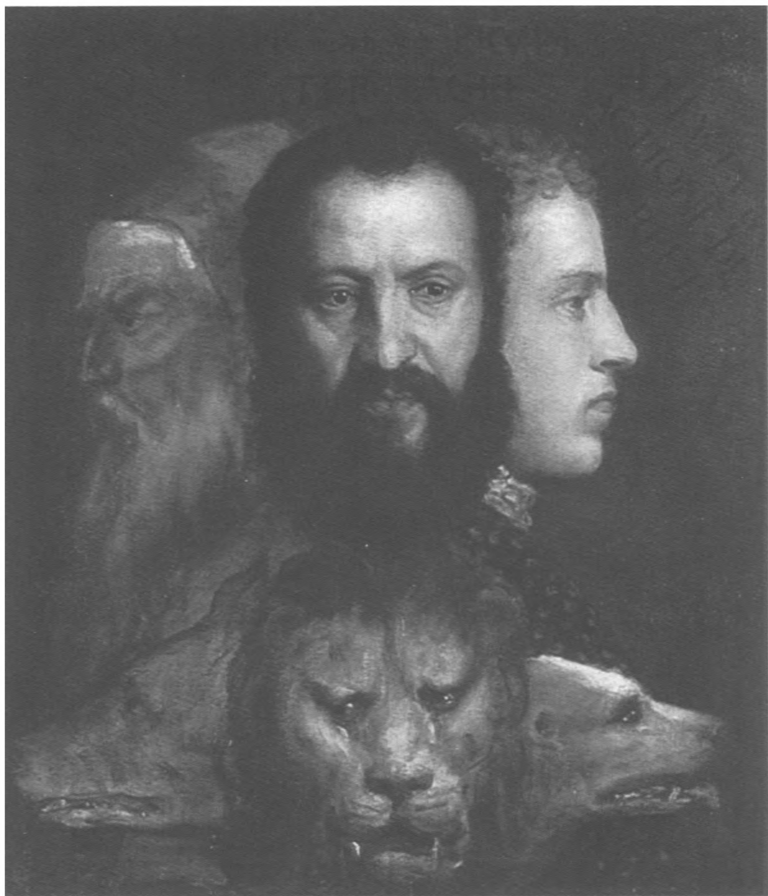
25. *Kristaus galva*. 1235. Vitražas. Reimso katedra



26. Albrecht Dürer. *Planimetrinis moters figūros piešinys*. 1500. Berlynas, Grafikos kabinetas



27. Albrecht Dürer. *Stereometrinis vyro figūros piešinys*. 1523. Anksčiau buvo Dresdene, Saksonijos žemės bibliotekoje



28. Titian. *Išmintingumo alegorija.* Anksčiau buvo Londone, Franciso Howardo kolekcijoje, dabar Londone, Nacionalinėje galerijoje



29. Rossellino mokykla. *Išmintingumas*. Londonas, Viktorijos ir Alberto muziejus





30. *Išmintingumo alegorija*. XV a. pradžia. Roma, Casanatense biblioteka

31. *Išmintingumas*. XIV a. pabaiga. Nielas. Sienos katedra







32. *Trigalvis Serapio palydovas.* Graikų-egiptiečių statulėlė. Leid.: L. Bergerus, *Lucernae... ionicae*, Berlin, 1702

33. *Trigalvis Serapio palydovas.* Graikų-egiptiečių statulėlė. Leid.: B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, Paris, 1722 ir t.

34. *Serapis.* Karakalos moneta

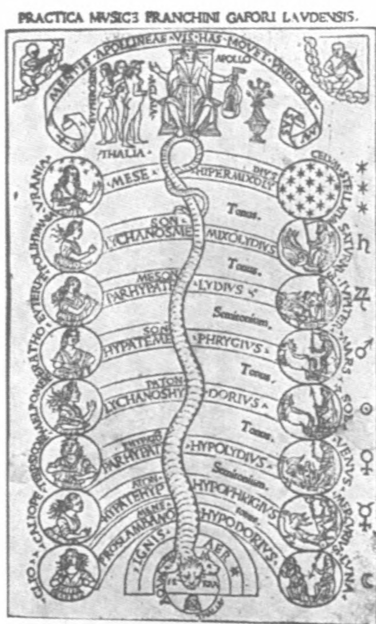


35. *Apolonas*. 1420. Roma, Vatikano biblioteka



36. *Apolonas ir trys gracijos.* XV a. pabaiga. Paryžius, Nacionalinė biblioteka

37. Giovanni Zacchi. *Fortūna.* Dožo Andrea Gritti medalis. Datuotas 1536





38. *Muzikos alegorija.* Leidinio Franchinus Gaforius, *Practica musicae*, Milan, 1496, frontispisas

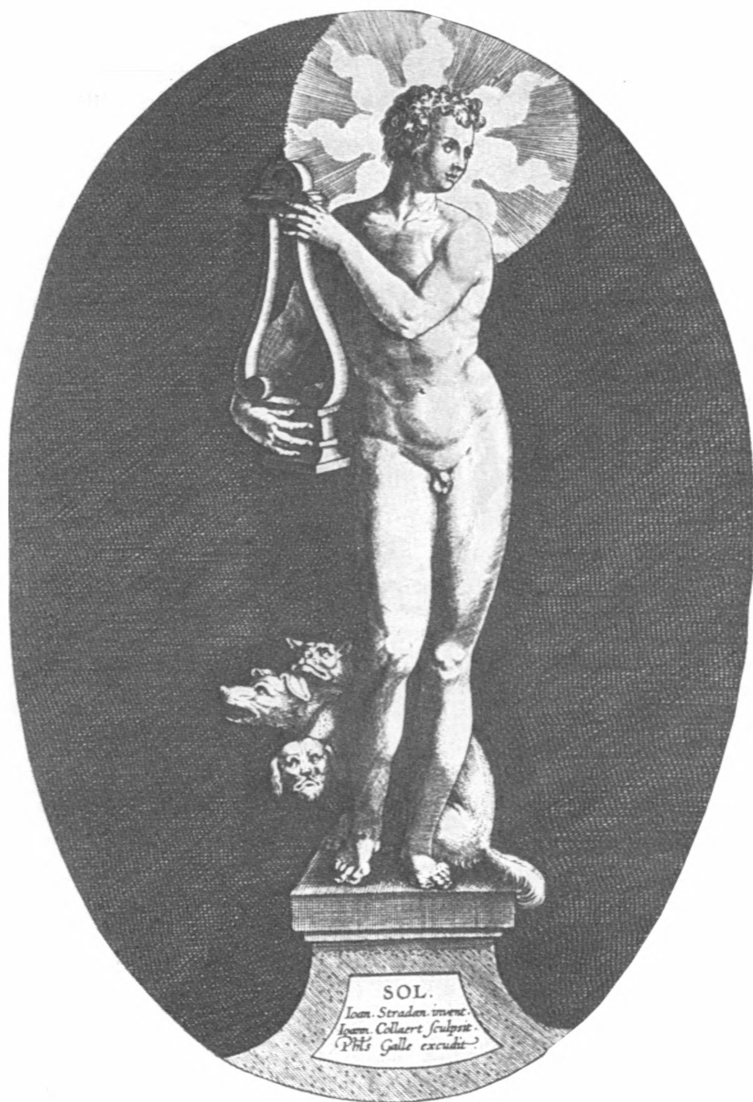
39. Hansas Holbeinas jaun. *Laiko alegorija.* Leidinio J. Eck, *De Primatu Petri*, Paris, 1521, frontispisas



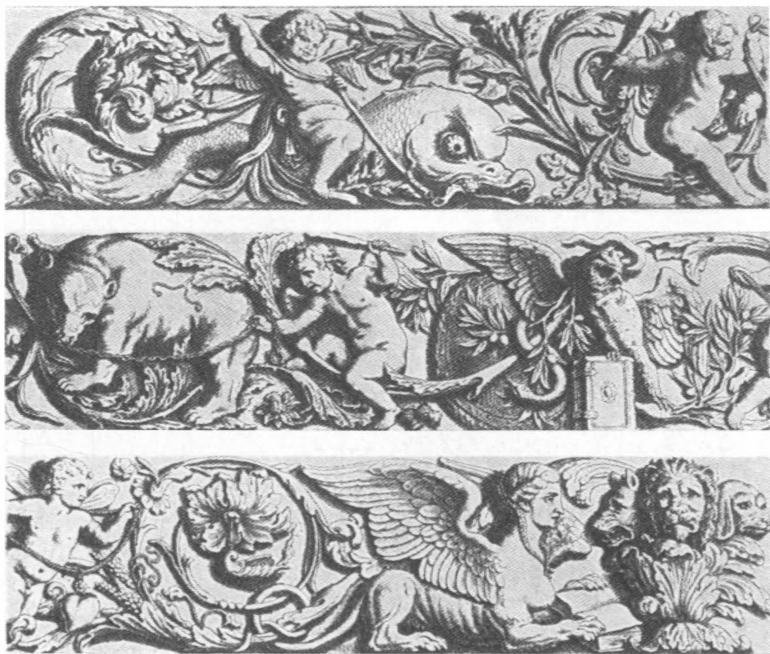


40. *Serapis*. Graviūra. Vincenzo Cartari, *Imagini dei Dei degli Antichi*, Padua, 1603

41. *Gero patarimo alegorija*. Medžio raižinys. Cesare Ripa, *Iconologia*, Venice, 1643



42. Jan Collaert pagal Giovanni Stradano. *Apolonas-Saulė*. Graviūra



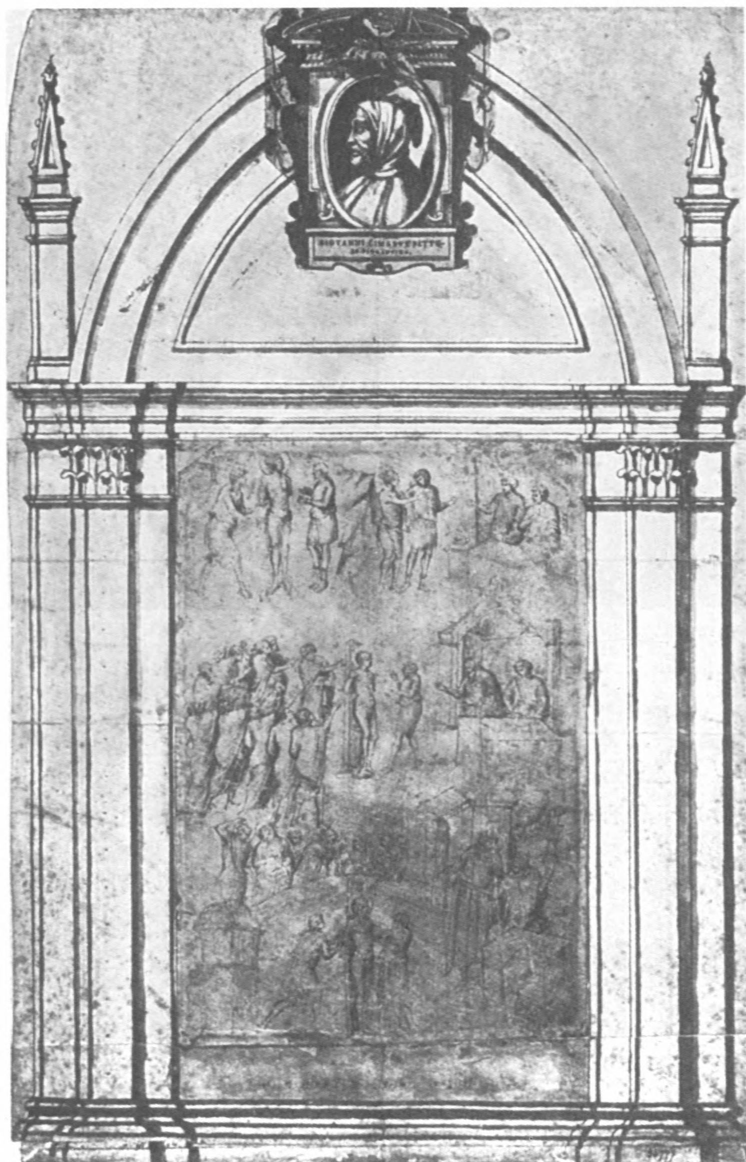
43. Artus Quellinus vyresnysis. *Gero patarimo alegorija.* Amsterdamas, Paleis. Leid.: J. van Campen, *Afbeelding van't Stad–Huys van Amsterdam,* 1664–1668



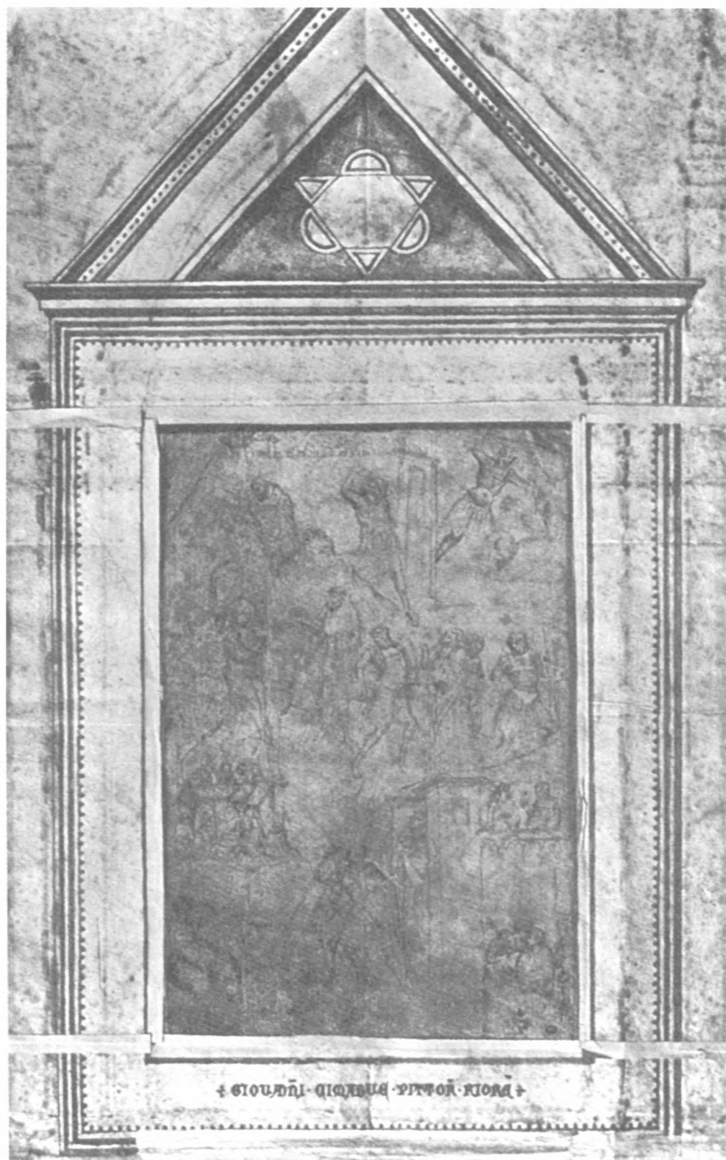
44. Titian. *Autoportretas*. Madridas, Prado muziejus



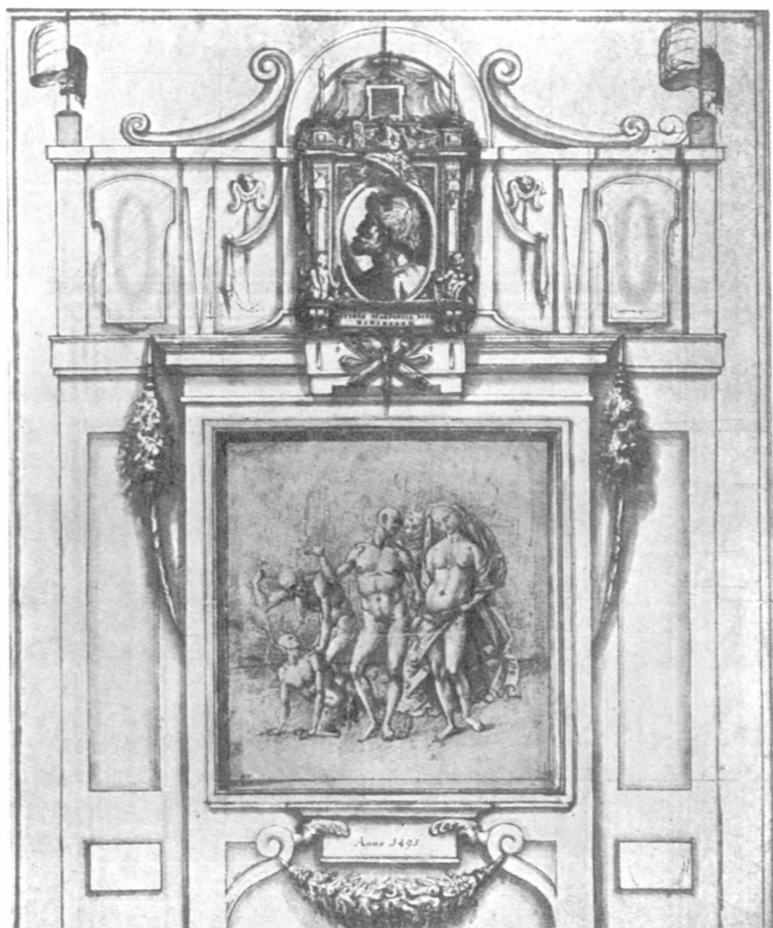
45. Titian (ir dirbtuvė). *Mater Misericordiae*. Fragmentas. Florencija, Pitti rūmai



46. Cimabue priskiriamas piešinys Giorgio Vasari sukurtame rėme (*recto*). Paryžius, École des Beaux-Arts



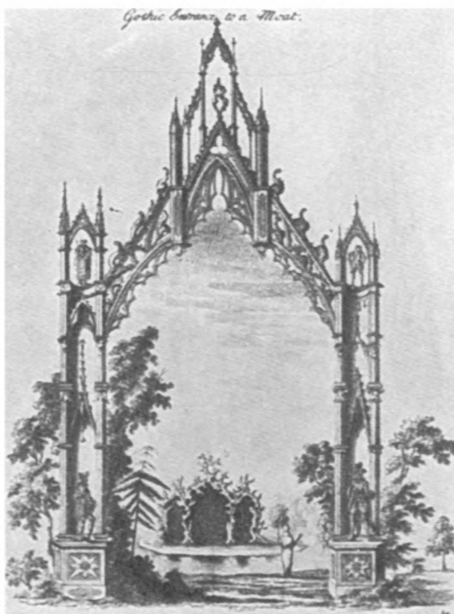
47. Cimabue priskiriamas piešinys Giorgio Vasari sukurtame rėme (*verso*). Paryžius, École des Beaux-Arts



48. Vittore Carpaccio priskiriamas piešinys Giorgio Vasari sukurtame rėme. Londonas, Britų muziejus



49. Mainco katedros vaizdas iš vakarų pusės

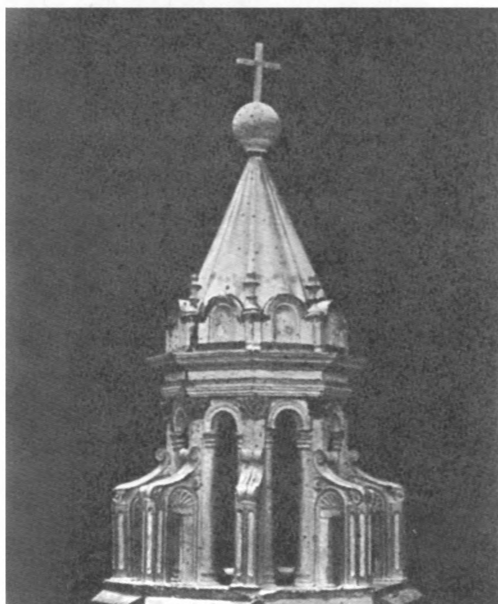




50. Paul Decker. *Pilies vartai*. Iliustracija iš *Gothic Architecture*, London, 1759.

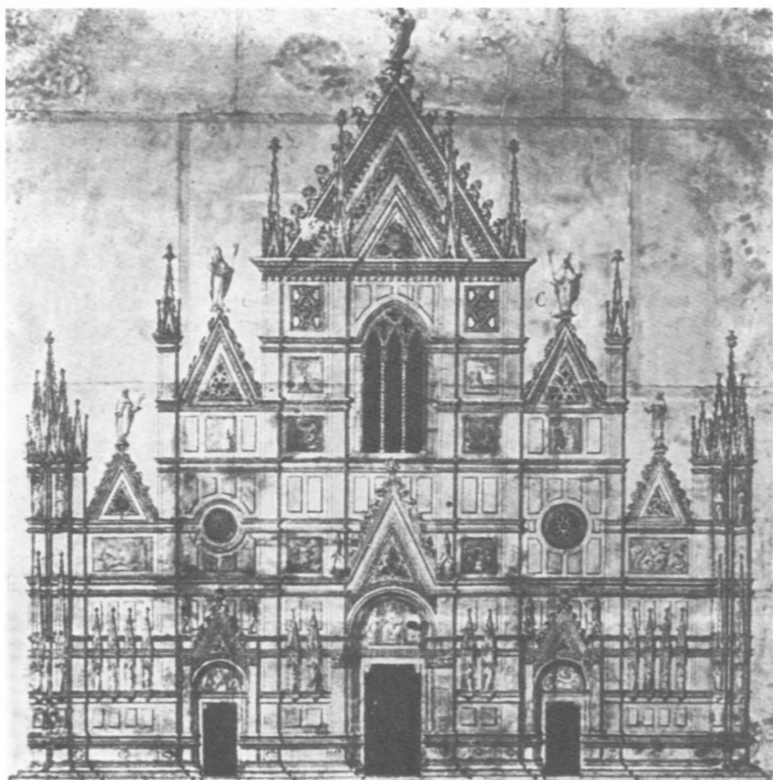
51. *Helesponto sibilė*. XV a. Florentietiška graviūra



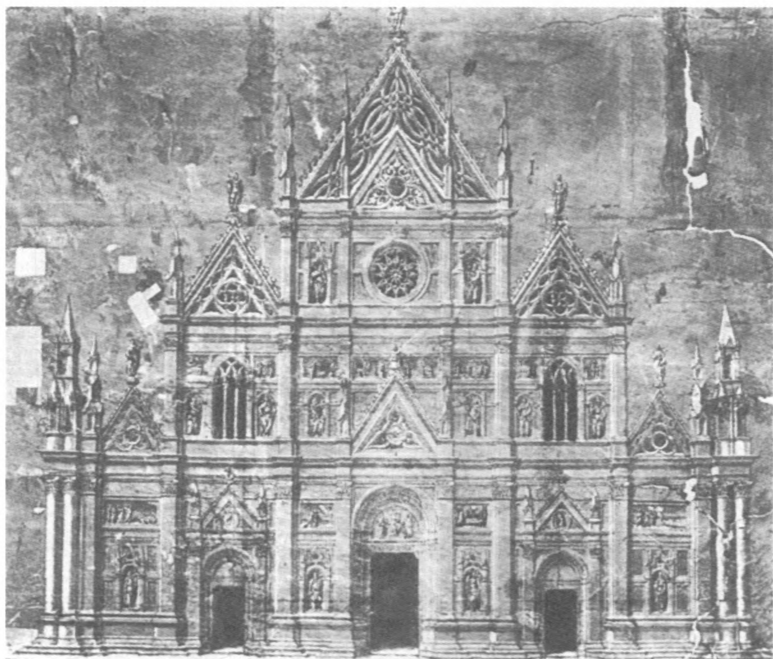


52. *Milano katedra.* Centrinis bokštas

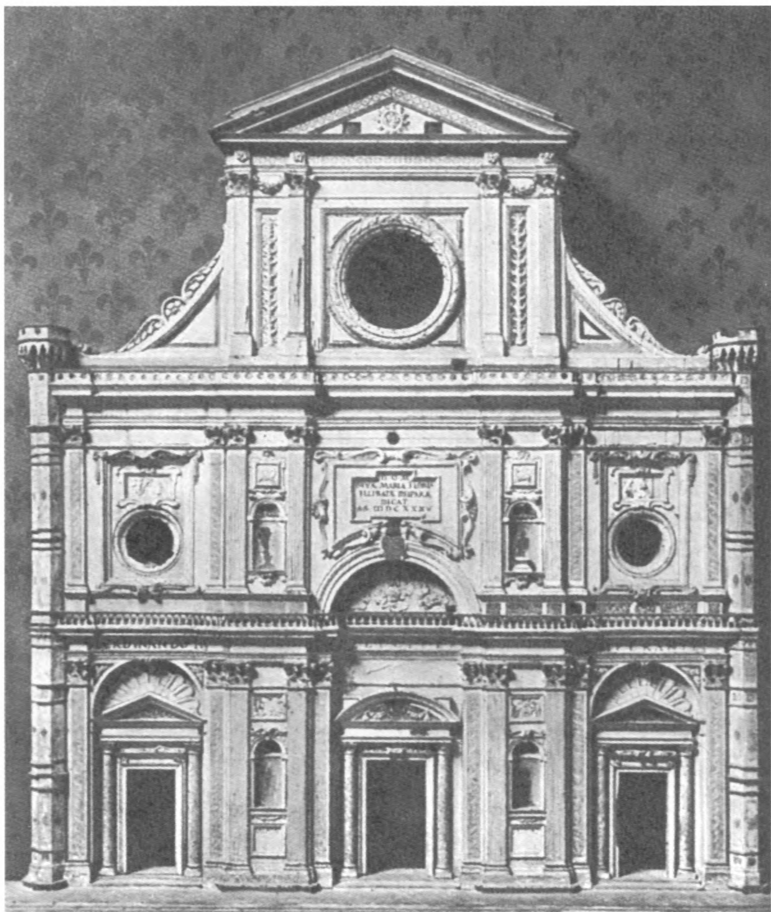
53. *Florencijos katedros žibintas.* Brunelleschi maketo kopija. Florencija, Gėlių Švč. Mergelės Marijos bažnyčios muziejus



54. Francesco Terribilia. *Šv. Petronijaus bažnyčios fasado projektas*. Bolonija, Šv. Petronijaus muziejus



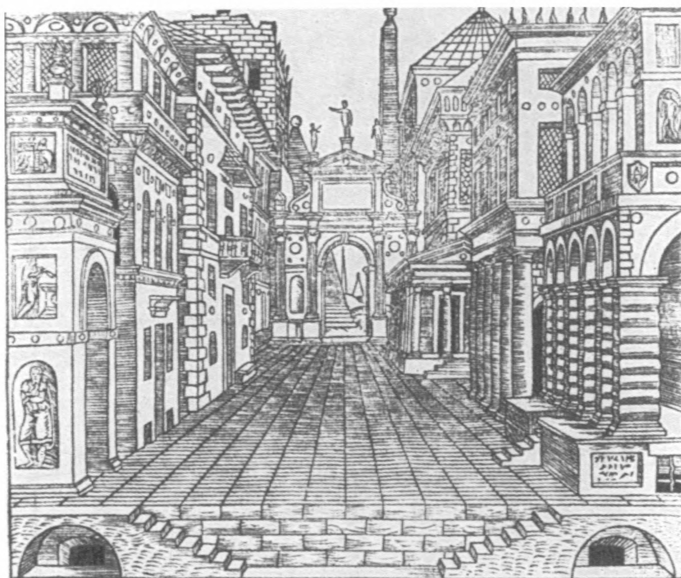
55. Giacomo Barozzi da Vignola. *Šv. Petronijaus bažnyčios fasado projektas.* Bolonija, Šv. Petronijaus muziejus

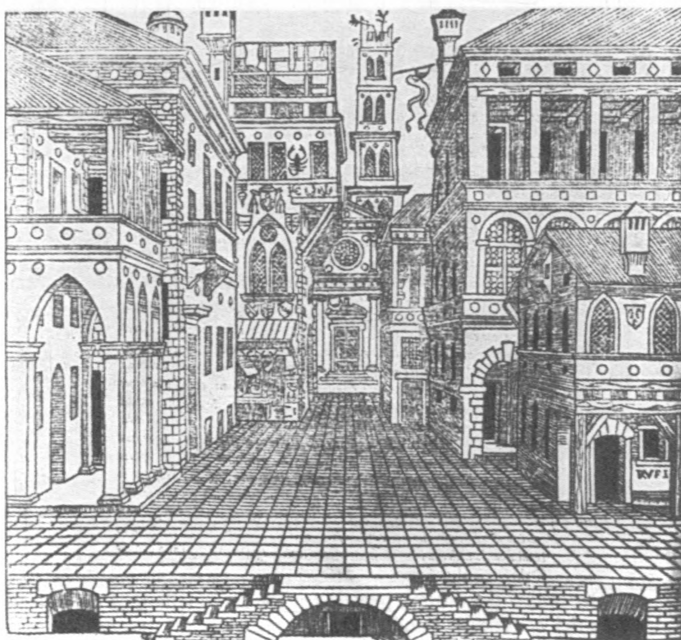


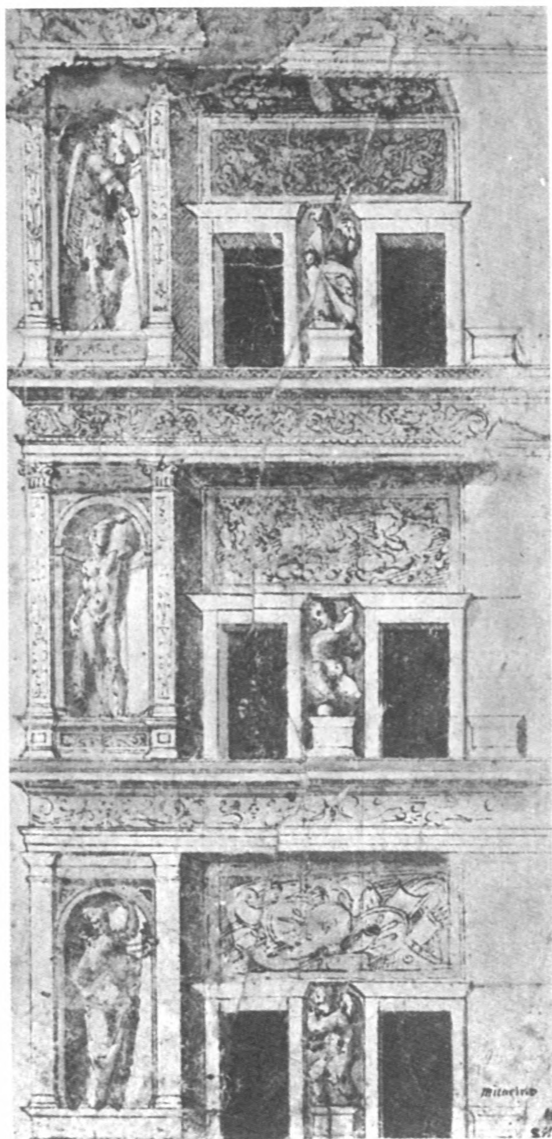
56. Gherardo Silvani. *Florencijos katedros fasado maketas*. Florencija, Gėlių Švč. Mergelės Marijos bažnyčios muziejus

57. Sebastiano Serlio. *Tragiška scena*. Medžio raižinys. Iliustracija iš *Libro primo... d'architettura*, Venice, 1551 [fol. 29 v.]

58. Sebastiano Serlio. *Komiška scena*. Medžio raižinys. Iliustracija iš *Libro primo... d'architettura*, Venice, 1551 [fol. 28 v.]



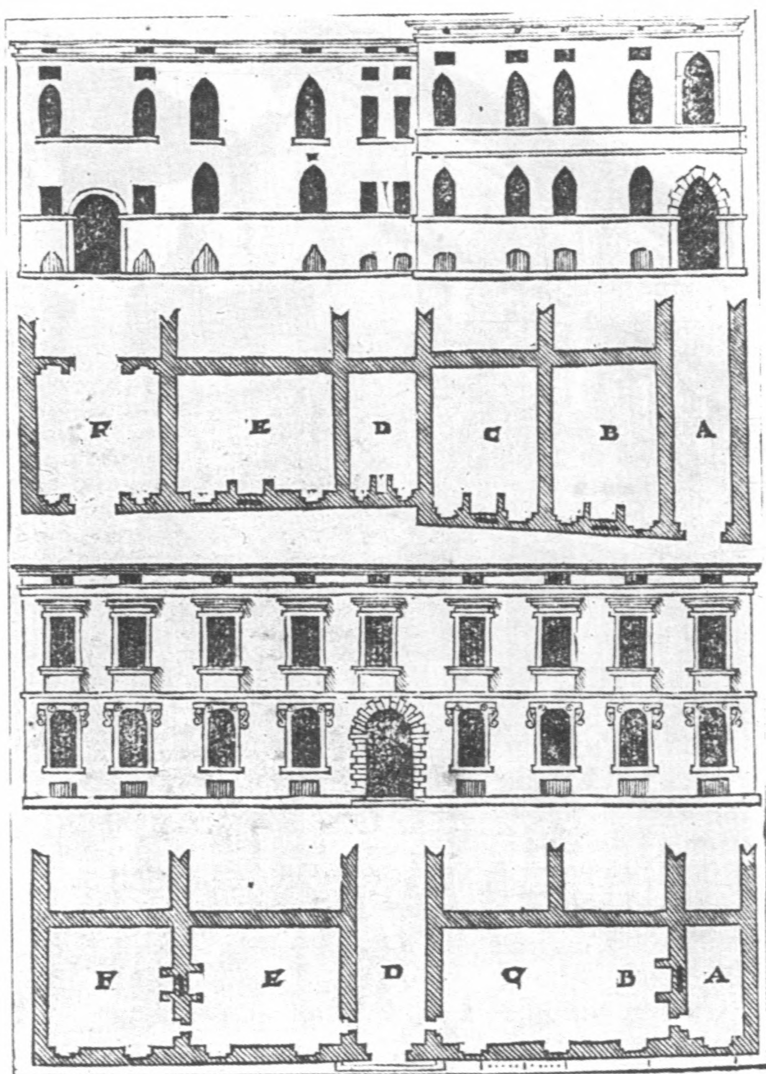




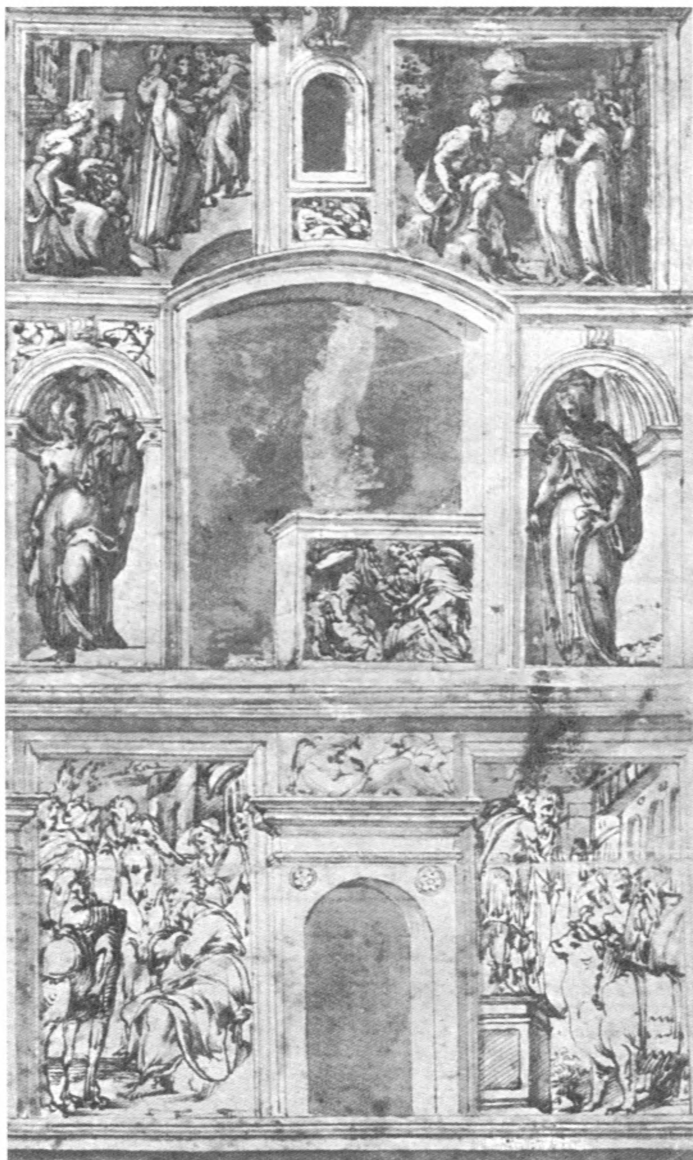
59. Domenico Beccafumi. *Borghesi namų* (*Casa dei Borghesi*) rekonstrukcijos projektas. Londonas, Britų muziejus



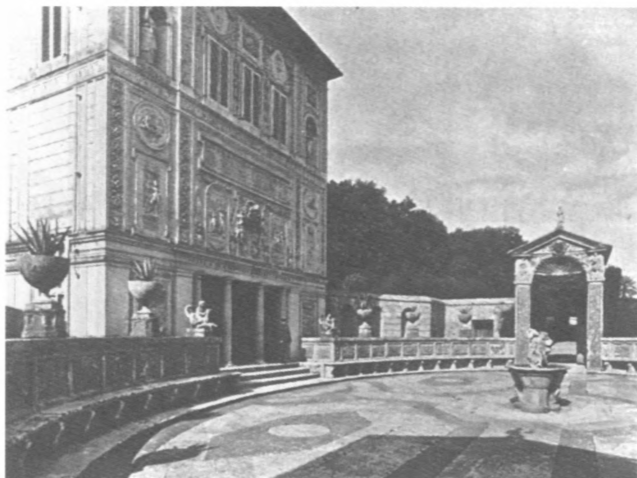
60. *Borghesi namai* (*Casa dei Borghesi*). Siena



61. Sebastiano Serlio. *Gotikinių rūmų rekonstrukcijos pavyzdys.* Medžio raižinys. Iliustracija iš *Tutte l'opere d'architettura*, Venice, 1619, VII, p. 171



62. Domenico Beccafumi. *Fasado dekoro projektas*. Vindzoras, Karališkoji biblioteka



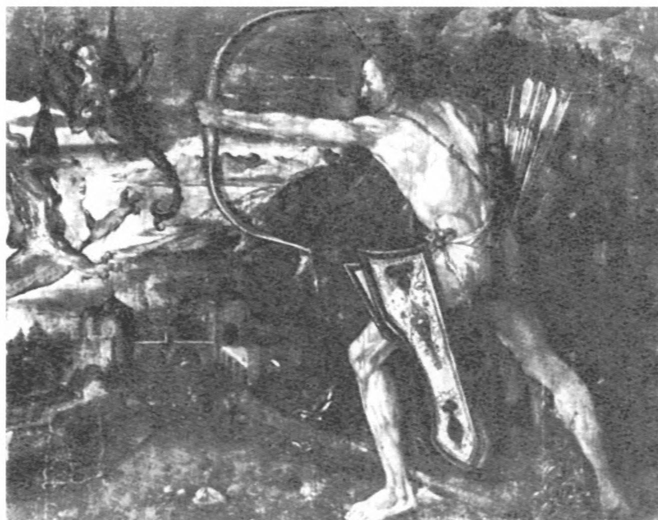


63. Pijaus IV namai. Roma

64. Uffizi rūmai. Florencija



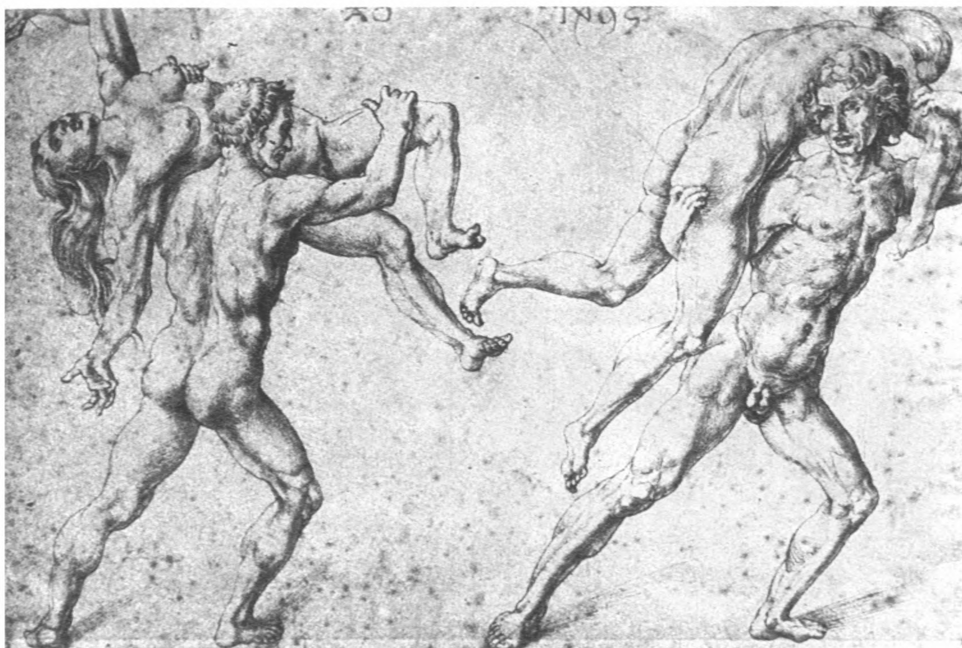
65. Albrecht Dürer. *Europės pagrobimas ir kiti eskizai.* Viena, Albertinos muziejus (piešinys)



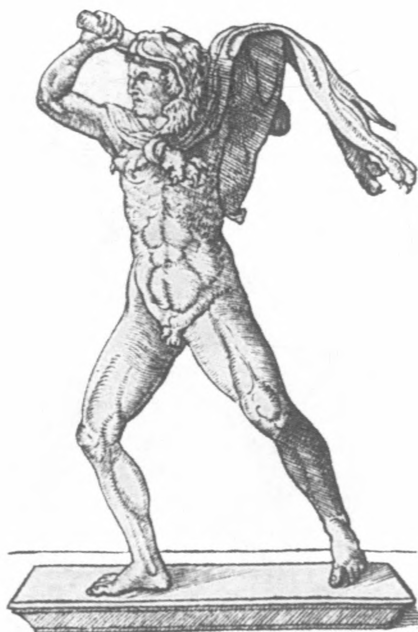


66. Albrecht Dürer. *Heraklis, medžiojantis Stimfelo paukščius*. Fragmentas. Datuota 1500. Miunchenas, Senoji pinakoteka

67. Antonio Pollaiuolo. *Heraklis nugali Nesą*. Fragmentas. Jeilio universiteto Meno galerijos nuosavybė



68. Albrecht Dürer. *Sabinių pagrobimas*. Datuota 1495.
Bajona, Bonnat muziejus, (piešinys)





69. *Heraklis*. Medžio raižinys. Leid.: Petrus Apianus, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*, Ingolstadt, 1534, p. 170 (vaizdas iš priekio, reversas)

70. *Heraklis*. Medžio raižinys. Leid.: Petrus Apianus, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*, Ingolstadt, 1534, p. 171 (vaizdas iš nugaros, reversas)





71. *Romėniškas Merkurijus*. Augsburgas, Maksimiliano muziejus

72. *Romėniškas Merkurijus*. Graviūra pagal 71 iliustraciją. Iliustracija iš M. Welser, *Rerum Augustanarum libri VIII*, Augsburg, 1594, p. 209



73. *Romėniškas Merkurijus*. Medžio raižinys pagal 71 iliustraciją. Iliustracija iš Conrad Peutinger, *Inscriptiones...*, Mayence, 1520



74. *Romėniškas Merkurijus*. Medžio raižinys pagal 71 iliustraciją. Iliustracija iš Petrus Apianus, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*, Ingolstadt, 1534, p. 422





75. Albrecht Dürer. *Eskulapas arba Apolonas Medicus*. Berlynas, Grafikos kabinetas (piešinys)

76. Albrecht Dürer. *Apolonas-Saulė ir Diana*. Londonas, Britų muziejus (piešinys)

77. *Belvederio Apolonas*. Piešinys. Iliustracija iš *Codex Escurialensis*

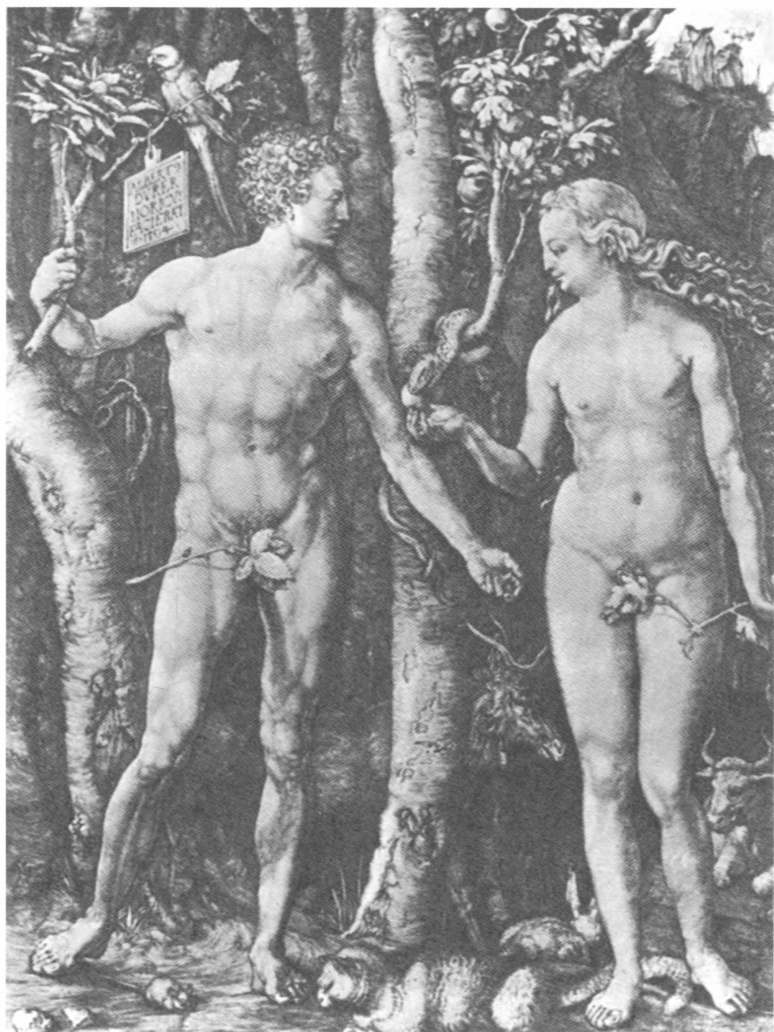




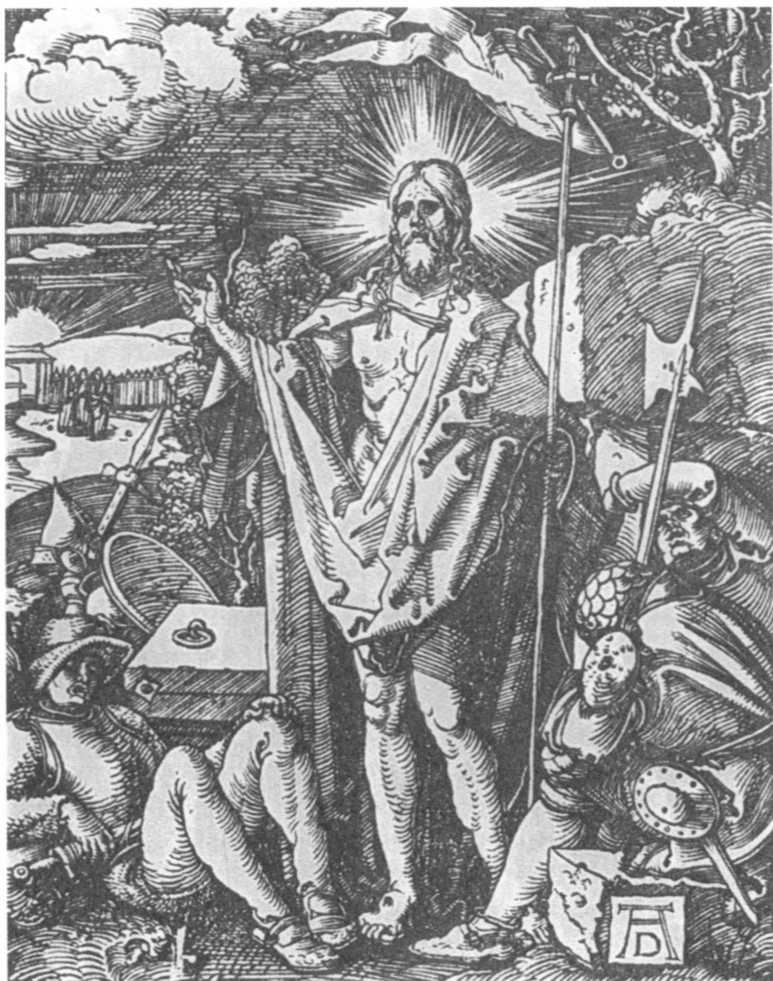


78. *Helios Pantokrator.* Frigijos Aizenio miesto moneta

79. Andrea Mantegna. *Bakchanalija su statine.* Graviūra. Fragmentas



80. Albrecht Dürer. *Žmogaus nuopuolis*. Graviūra. 1504



81. Albrecht Dürer. *Prisikėlimas*. Medžio raižinys



82. Albrecht Dürer. *Sol Iustitiae*. Graviūra



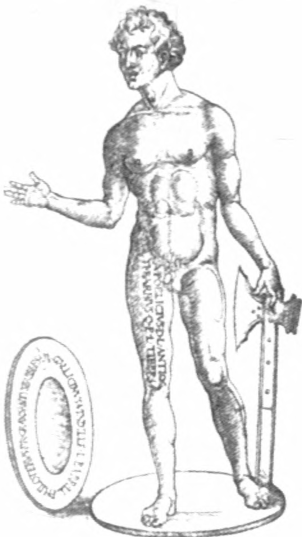
83. *Saulė*.
XV a. pradžia. Venecija,
Dožų rūmų kapitelis



84. *Saulė*. Medžio
raižinys. 1547.
Frankfurto kalendorius



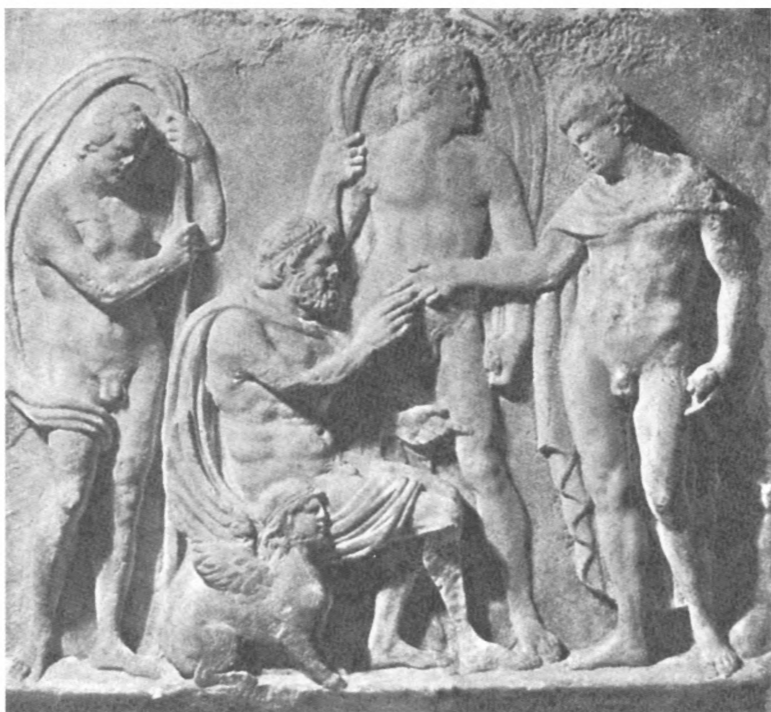




85. Albrecht Dürer. *Nuogas karys.* Piešinys. Bajona, Bonnat muziejus

86. *Helenenbergo atletas.* Viena, Meno istorijos muziejus

87. *Helenenbergo atletas.* Medžio raižinys pagal 86 iliustraciją. Iliustracija iš Petrus Apianus, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*



88. *Pseudoklasikinis reljefas*. Venecija. Apie 1525–1530.
Viena, Meno istorijos muziejus



89. Francesco Traini. *Legenda apie tris gyvuosius ir tris mirusiuosius.* Freska. Fragmentas. Piza, *Camposanto*



90. Giovanni Francesco Guercino. „*Et in Arcadia ego.*“ Roma, Corsini galerija



91. Nicolas Poussin. „*Et in Arcadia ego*." Chatsworth, Devonšyro rinkinys



92. Nicolas Poussin. „*Et in Arcadia ego*.“ Paryžius, Luvras





93. Giovanni Battista Cipriani. „*Net ir Arkadijoj yra Mirtis*“. Graviūra

94. Georg Wilhelm Kolbe. „*Ir aš buvau Arkadijoj*“. Graviūra



95. Honoré Fragonard. *Antkapis*. Piešinys. Viena, Albertina

7
Et in Arcadia Ego: Poussinas ir eleginė tradicija

I

1769 metais seras Joshua Reynoldsas savo bičiuliui dr. Johnsonui parodė naujausią savo paveikslą: p. Bouverie ir p. Crewe dvibugą portretą, kurį ir dabar galima išvysti Kriu Hole (Crewe Hall), Anglijoje.[1] Jame vaizduojamos dvi žavios damos, sėdinčios priešais antkapinį paminklą ir godojančios, ką galėtų reikšti jame iškalti žodžiai: viena jų rodo tekstą kitai, o ši, rymodama madinga „tragiškųjų Mūzų ir Melancholijų" poza[2], apmąsto teksto prasmę. Įrašo tekstas skelbia: *Et in Arcadia ego*.

„Ką tai galėtų reikšti? – sušuko dr. Johnsonas. – Skamba absurdiškai: ir Arkadijoje esu." „Ar karalius tamstai neminėjo, – atsiliepė seras Joshua. – Vakar, išvydęs paveikslą, jis išsyk tarė: ‚O, fone – antkapis: taip, taip, mirštama net Arkadijoje'."[3]

Šiuolaikiniam skaitytojui irzlus dr. Johnsono nepasitenkinimas atrodo labai keistas. Bet ne mažiau stebina ir Jurgio III greita nuovoka – jis akimirksniu perprato lotyniškos frazės turinį, tačiau pastarąjį interpretavo ne taip, kaip norėtųsi daugeliui iš mūsų. Frazė

[1] C.R. Leslie and Tom Taylor, *Life and Times of Sir Joshua Reynolds*, London, 1865, I, p. 325.

[2] Žr. E. Wind, „Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts", *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1930–1931, p. 156 ir t., ypač p. 222 ir t.

[3] Leslie and Taylor, op. cit.

Et in Arcadia ego mūsų jau nebeglumina, kaip glumino dr. Johnsoną. Tačiau, skirtingai nei Jurgis III, mes šiai frazei suteikiame visiškai kitokią reikšmę. Pasak mūsų, formuluotės *Et in Arcadia ego* sinonimais galima laikyti tokias parafrazes kaip „Et tu in Arcadia vixisti“, „I, too, was born in Arcadia“ („Ir aš gimiau Arkadijoje“), „Ego fui in Arcadia“[4], „Auch ich war in Arkadien geboren“[5], „Moi aussi je fus pasteur en Arcadie“[6]; visų šių ir daugybės panašių variantų esmę išsako nemirtingi Felicia Hemans žodžiai: „I, too, shepherds, in Arcadia dwelt“ („Ir aš, piemenys, Arkadijoje gyvenau“)[7]. Jie žadina nenusakomos laimės, patirtos praeityje, niekada nebesugrįšiančios, tačiau amžinai gyvuosiančios prisiminimuose, retrospektyvią viziją: prabėgusią laimę, kurią nutraukė mirtis; o ne dabartinę laimę, kurios tyko mirtis – kaip teigia Jurgio III parafrazė.

Pamėginsiu įrodyti, kad tas karaliaus vertimas – „mirštama net Arkadijoje“ – atspindi gramatiškai teisingą, tiesą sakant, vienintelę gramatiškai teisingą lotyniškos frazės *Et in Arcadia ego* interpretaciją ir kad dabartinė šio pasakymo samprata: „Ir aš gimiau, ar gyvenau, Arkadijoje“ iš tikrųjų yra klaidingas vertimas. Toliau, pamėginsiu įrodyti, jog šis klaidingas vertimas, nors filologiškai ir nepateisinamas, vis dėlto neatsirado iš „visiško nežinojimo“, bet, priešingai, atskleidė ir patvirtino – siekdamas tiesos, bet nepaisydamas gramatikos – esminį interpretacinį pokytį. Galų gale pamė-

[4] Toks šios frazės variantas randamas Richardo Wilsono paveiksle (iš Strafordo grafo kolekcijos), cit. toliau, p. 310 ir t.

[5] Taip prasideda garsusis Friedricho Schillerio eilėraštis „Rezignacija“ (cit. iš Büchmann, *Geflügelte Worte*, 27-asis leid., p. 441 ir t., su gausiais pavyzdžiais iš vokiečių literatūros), kurio palūžęs herojus, išsižadėjęs „Malonumo“ ir „Grožio“ vardan „Vilties“ ir „Tiesos“, veltui reikalauja atlygio. Angliškuose citatų žodynuose ši eilutė dažnai klaidingai priskiriama Goethe'i (ją supainiojus su moto, užrašytu ant jo *Italienische Reise* (*Kelionė po Italiją*) viršelio, dėl to žr. toliau, p. 313); pvz., plg. Burt Stevenson, *The Home Book of Quotations*, New York, 1937, p. 94; *A New Dictionary of Quotations*, sud. H.L. Mencken, New York, 1942, p. 53 (čia taip pat klaidingai tvirtinama, esą „ši frazė pirmą kartą aptikta XVI a. paveiksluose“); Bartlett, *Familiar Quotations*, Boston, 1947, p. 1043.

[6] Jacques Delille, *Les Jardins*, 1782, cit., pvz., iš Büchmann, op. cit., ir iš Stevenson, op. cit.

ginsiu įrodyti, jog šį pokytį, tokį svarbų šiuolaikinei literatūrai, lėmė ne rašytojas, o didis tapytojas.

Prieš pradėdami kalbėti apie visa tai, pirmiau turėtume savęs paklausti: kaip atsitiko, kad būtent šis ne itin derlingas Centrinės Graikijos regionas – Arkadija – virto idealia tobulos palaimos ir grožio buveine, svajone, įkūnijančia nenusakomą laimę, kurią supa „saldžiai liūdnos" melancholijos aureolė?

Nuo pat klasikinių diskusijų pradžios egzistavo dvi priešingos nuomonės apie natūralų žmogaus būvį, atspindinčios sąlygų, kuriomis ir viena, ir kita formavosi, „Gegen-Konstruktion". Vienas požiūris, kurį Lovejoy'is ir Boasas savo šaunioje knygoje pavadino „švelniuoju" primityvizmu[8], pirmykštį gyvenimą laiko skalsos, nekaltybės ir laimės aukso amžiumi – kitaip tariant, civilizuotu gyvenimu, apvalytu nuo ydų. Kita, „griežtoji" primityvizmo forma pirmykštį gyvenimą laiko ikižmogiška egzistencija, kupina baisių išmėginimų ir neteikiančia jokių malonumų – kitaip tariant, civilizuotu gyvenimu, netekusiu savo dorybių.

Arkadija, kokia vaizduojama šiuolaikinėje literatūroje ir kokią įsivaizduojame vartodami kasdienėje kalboje, atitinka „švelniojo", arba aukso amžiaus, primityvizmo kategoriją. Tačiau tai Arkadijai, kuri buvo iš tikrųjų ir kurią mums apibūdino graikų autoriai, beveik tinka priešingas pasakymas.

Aišku, kad ši tikroji Arkadija buvo Pano, kurį galėjai išgirsti grojant fleita ant Mainalo kalno[9], žemė, o jos gyventojai garsėjo tiek savo muzikalumu, tiek ir senovine kilme, atšiauriu dorybingumu ir kaimišku svetingumu, tačiau taip pat buvo žinoma apie jų didžiausią nemokšiškumą ir žemą pragyvenimo lygį. Štai kaip ją apibūdino ankstyvasis Samuelis Butleris savo gerai žinomoje satyroje, pašiepiančioje protėvių didžiavimąsi savo kilme:

[7] *The Poetical Works of Mrs Felicia Hemans*, Philadelphia, 1847, p. 398. Žr. toliau, n. 49, p. 311.

[8] A.O. Lovejoy and G. Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Baltimore, I, 1935.

[9] Pausanius, *Periegesis*, VIII, 36, 8: „Mainalo kalnas ypač šventas Panui, todėl žmonės tvirtina, jog jį galima išgirsti tenai grojant siringe."

The old Arcadians that could trace
Their pedigree from race to race
Before the moon, were once reputed
Of all the Grecians the most stupid,
Whom nothing in the world could bring
To civil life but fiddleing.[10]

(Senieji arkadai, gebėję/ Dėstyt savo kilmę per kartų kartas/ Ligi mėnulio patekėjimo, kadai garsėjo/ Didžiausiu kvailumu tarp graikų,/ Ir juos tik čirpinimas smuiko begalėjo/ Priversti žmoniškai gyventi.)

Jeigu kalbėtume tik apie gamtą, tai jų kraštas kone visiškai stokojo to pasigėrėjimo, kurį esame įpratę sieti su idealios pastoralinės palaimos šalimi. Polibijas, žymiausias Arkadijos sūnus, nors ir atiduodamas duoklę savo tėvynės paprastumui, pamaldumui bei muzikalumui, vis dėlto ją aprašo kaip vargingą, pliką, uolėtą, žvarbią šalį, kuri nepažįsta jokių gyvenimo malonumų ir kur vos užtenka pašaro keletui menkų ožkų.[11]

Tad nenuostabu, kad graikų poetai nesirinko Arkadijos savo pastoralių veiksmo vieta. Žymiausios jų, Teokrito *Idilių*, veiksmas rutuliojasi Sicilijoje, gausiai apdovanotoje žydinčiomis pievomis, ūksmingomis giraitėmis ir švelniais vėjeliais, kurių taip stigo tikrosios Arkadijos „negyvenamuose tyruose“ (William Lithgow).

[10] Samuel Butler, *Satires and Miscellaneous Poetry and Prose*, red. R. Lamar, Cambridge, 1929, p. 470.

[11] Polybius, *Historiae*, IV, 20. Kiti autoriai pabrėžia neigiamus pirmykščio paprastumo aspektus, žr., pavyzdžiui, Juvenalį, kuris itin nuobodų oratorių vadino „Arkadijos atžala“ (*Saturae*, VII, 160), ir Filostratą, *Vita Apollonii*, VIII, 7, kuris vadina arkadus „giles ėdančiomis kiaulėmis“. Fulgencijus netgi tyčiojasi iš jų muzikalumo, *Expositio Virgilianae continentiae*, 748, 19 (sud. R. Helm, Leipzig, 1898, p. 90), kurio *Arcadicae aures* (forma *Arcadicis auribus* labiau paplitusi ir priimtinesnė už *arcaicis ayribus*) reiškė „ausys, nejautrios tikram grožiui“. Daug šnekėta apie tai, ar prieš Teokrito *Idiles* Arkadijoje apskritai būta tikros pastoralinės, arba bukolinės, poezijos, ir, regis, prieita prie neigiamų išvadų. Be literatūros, nurodytos: E. Panofsky, „Et in Arcadia Ego; On the Conception of Transience in Poussin and Watteau“, *Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer*, sud. R. Klibansky ir H.J. Paton, Oxford, 1936, p. 223 ir t., nuo šiol žr. B. Snell, „Arkadien, die Entstehung einer geistigen Landschaft“, *Antike und Abendland*, I, 1944, p. 26 ir t. M. Petriconi'o straipsnis „Das neue Arkadien“, ibid., III, 1948, p. 187 ir t., mažai susijęs su šioje esė svarstoma problema.

Pats Panas priverstas keliauti iš Arkadijos į Siciliją, kai Teokrito mirštantis Dafnis šiam dievui nori grąžinti piemens fleitą.[12]

Ne graikų, o lotynų poezijoje įvyko didysis posūkis, ir Arkadija įžengė į pasaulinės literatūros sceną. Tačiau net ir čia galime išskirti du priešingus požiūrius, kurių vienam atstovauja Ovidijus, kitam – Vergilijus. Tam tikru mastu ir vieno, ir kito Arkadijos samprata remiasi Polibiju; tačiau abu jie žvelgė į jį visiškai priešingai. Ovidijus arkadus aprašo kaip pirmykščius laukinius iš laikų, kai „dar nebuvo gimęs Jupiteris ir dar nebuvo sukurtas mėnulis", – apie tai užsimena ir Samuelis Butleris:

Ante Jovem genitum terras habuisse feruntur
Arcades, et Luna gens prior illa fuit.
Vita ferae similis, nullos agitata per usus;
Artis adhuc expers et rude volgus erat.[13]

„Arkadai, sako, dar prieš Jupiterio gimimą apsigyvenę žemėje; jų gentis senesnė už mėnulį. Jie gyveno kaip gyvuliai ir iki šiol neišmoko tvarkos ir padorumo, jie buvo netikėlių padermė, vis dar nežinanti, kas yra menas." Būdinga, kad Ovidijus nuosekliai nemini jų vienintelio teigiamo bruožo – muzikalumo: Polibijo Arkadiją jis padaro blogesnę, negu ji iš tikrųjų buvo.

Kita vertus, Vergilijus ją idealizavo: jis ne tik pabrėžė tikrosios Arkadijos dorybes (įskaitant visur sklindantį dainų ir fleitų skardenimą, kurio nemini Ovidijus); jis taip pat pridėjo grožybių, kurių tikroji Arkadija niekada neturėjo: vešlią augmeniją, amžinąjį pavasarį, nesibaigiančius meilės žaidimus. Žodžiu, Teokrito bukolikas jis perkėlė į vietovę, kurią nusprendė pavadinti Arkadija, ir Aretusa, Sirakūzų šaltinio nimfa, skubėjo jam į pagalbą Arkadijon[14], nors Teokrito Panas anksčiau buvo melstas keliauti priešinga kryptimi.

Tokiu būdu Vergilijus pasiekė ne tik „griežtojo" ir „švelniojo" primityvizmo sintezę, sujungiančią Arkadijos pušis su Sicilijos gi-

[12] Theocritus, *Idylls*, I, 123 ir t.

[13] Ovid, *Fasti*, II, 289 ir t.

[14] Virgil, *Eclogues*, X, 4–7.

raitėmis ir pievomis, arkadišką dorumą ir pamaldumą – su sicilišku meilumu ir jausmingumu, bet ir nepalyginti daugiau: jis pavertė dvi realybes viena Utopija – sritimi, tiek nutolusia nuo romėniškos kasdienybės, kad jai netinka realistinė interpretacija (jau patys personažų vardai ir augalų bei gyvūnų pavadinimai kuria tolimą, nežemišką atmosferą, kur graikiški žodžiai įsipina į lotyniškas eiles), bet drauge pakankamai prisodrinta vaizdinio konkretumo, kad tiesiogiai bylotų į kiekvieno skaitytojo vidinę patirtį.

Vadinasi, būtent Vergilijaus ir tik Vergilijaus vaizduotėje gimė Arkadija, kokią dabar pažįstame: nykus ir žvarbus Graikijos rajonas virto įsivaizduojama aukščiausios palaimos šalimi. Tačiau vos tik atsirado ši „utopinė Arkadija", bemat išryškėjo neatitikimas tarp įsivaizduojamos vietovės antgamtiško tobulumo ir žmogaus gyvenimo natūralaus ribotumo. Tiesa, Teokrito *Idilėms* netrūksta dviejų pamatinių žmogiškos egzistencijos tragedijų – nelaimingos meilės ir mirties. Priešingai, jos stipriai pabrėžiamos ir vaizduojamos nepaprastai įtaigiai. Nė vienas Teokrito skaitytojas niekada nepamirš beviltiškai monotoniškų apviltos Simetės rypavimų, kai ji nakties sutemose mina savo stebuklingąjį ratelį norėdama susigrąžinti mylimąjį[15]; arba Dafnio likimo, kai jį, išdrįsusį suabejoti meilės galia, sunaikina Afroditė.[16] Tačiau Teokrito žmogiškos tragedijos tikroviškos – ne mažiau tikroviškos negu Sicilijos gamtovaizdis, – ir priklauso dabarčiai. Mes iš tikrųjų stebime, kaip sielvartauja gražioji kerėtoja; mes iš tikrųjų girdime gęstančio Dafnio žodžius, nors jie ir priklauso „pastoralinei dainai". Teokrito Sicilijoje žmonių džiaugsmai ir skausmai papildo vienas kitą taip natūraliai ir neišvengiamai, kaip gamtoje lietus keičia giedrą, naktis – dieną.

Vergilijaus idealioje Arkadijoje žmogiškas kentėjimas ir antžmogiškai tobula aplinka sukuria disonansą. Pajutus šį disonansą, reikėjo jį išsklaidyti, ir tai atliko ta vakarinio liūdesio ir ramybės dermė, kuri tikriausiai ir yra individualiausias Vergilijaus įnašas

[15] Theocritus, *Idylls*, II.
[16] Theocritus, *Idylls*, I.

į poeziją. Tik truputį perdėsime tvirtindami, jog Vergilijus „atrado" vakarą. Teokrito piemenys prietemoje užbaigia savo melodingą pašnekesį ir atsisveikindami mielai juokauja apie ožkų ir ožių gyvenimą.[17] Vergilijaus *Eklogų* pabaigoje jaučiame, kaip vakaras tyliai apgaubia pasaulį: „Ite domum saturae, venit Hesperus, ite, capellae"[18] arba „Majoresque cadunt altis de montibus umbrae".[19]

Vergilijus nevengia vaizduoti nelaimingos meilės ir mirties; tačiau jo poezijoje jos tarsi netenka tikroviškumo. Tragediją jis nukelia arba į ateitį arba, dar geriau, į praeitį, šitaip mitinę tiesą paversdamas eleginiu sentimentu. Būtent šis elegijos atradimas – atvėręs praeities lygmenį ir padovanojęs poezijai tą ilgą eilutę, kuri pasiekė kulminaciją Thomaso Gray kūryboje ir kuri paverčia Vergilijaus bukolikas, nepaisant jų glaudžių ryšių su graikų pavyzdžiais, originalaus ir nemirtingo genijaus kūriniu. Pavyzdžiui, Dafnio motyvą Vergilijus naudoja dviejose *Eklogose* – dešimtojoje ir penktojoje. Tačiau abiem atvejais tragedijoje mūsų jau nebepasitinka šalta tikrovė, ji regima pro švelnią miglą, nuspalvintą ateities ar praeities sentimentais.

Dešimtojoje eklogoje mirštantis Dafnis drąsiai – ir, regis, ne be humoro – paverčiamas tikru žmogumi, Vergilijaus bičiuliu ir kolega poetu Galu. Antai Teokrito Dafnis iš tikrųjų miršta dėl to, kad atsisakė mylėti, o Vergilijaus Galas būreliui prijaučiančių piemenų

[17] Theocritus, *Idylls*, I, 151 ir t.; V, 147 ir t.

[18] Virgil, *Eclogues*, X, 77: „Šiu namo, jau pasiganėt, Vakarė žvaigždė jau pakilo; šiu namo, mano oželiai." Taip pat plg., *Eclogues*, VI, 84 ir t.:

Ille canit (pulsae referunt ad sidera valles),
Cogere donec ovis stabulis numerumque referre
Iussit et invito processit Vesper Olympo.

„[Silenas] dainuoja, skardūs slėniai neša garsą į žvaigždes, kol Hesperas nepaliepia ginti bandas ir jas skaičiuoti, ir, prieš Olimpo norą, jis kimba į darbą." *Invito Olympo* („Olympus" čia vartojamas vietoj „olimpiečių", kaip mes vartojame „Kremlių" vietoj Rusijos valdžios) čia reikia suprasti kaip aukščiausiojo laipsnio abliatyvą: dievai apgailestauja, kad nenumaldomas žvaigždės skrydis nutraukia Sileno dainą.

[19] Virgil, *Eclogues*, I, 83: „Ir vis ilgyn aukštų kalnų šešėliai."

ir miško dievybių praneša apie savo netolimą mirtį, nes jo mylimoji Likoridė paliko jį dėl kito: ji gyvenanti niūrioje Šiaurėje, bet esanti laiminga dailiojo kario Antonijaus glėbyje; o jis, Galas, nors ir supamas visų Utopijos grožybių, neranda sau vietos iš sielvarto ir guodžiasi vienintele mintimi, kad jo kančios bei mirtis bus apraudoti Arkadijoje.

Penktojoje eklogoje Dafnis – vis dar tas pats Dafnis; tačiau – ir tai yra nauja – apie jo tragediją mes sužinome iš jį pergyvenusių žmonių prisiminimų, jie ruošiasi jį paminėti ir net pastatyti jam antkapį:

Iškils amžinas paminklas Dafniui
Su įrašu jo garbei:
„Dafnis, laukų palaima, piemenų numylėtinis,
Pašlovintas žemėje ir sudievintas aukštybėse;
Kaip jo bandos pranoksta puikumu visas kitas lygumose,
Taip jis pats yra puikiausias iš visų piemenų."[20]

II

Vadinasi, čia pirmą kartą pasirodo „kapas Arkadijoje", kuris vėlesnėje poezijoje ir dailėje tampa beveik neatsiejamu Arkadijos bruožu. Tačiau, probėgšmais sušmaižavęs Vergilijaus poezijoje, šis kapas, o su juo ir visa Vergilijaus Arkadija, daugeliui amžių nugrimzdo užmarštin. Viduramžiais, kai palaimos buvo ieškoma ne kuriame nors žemės krašte, kad ir koks tobulas jis būtų, o aukštybėse, pastoralinė poezija įgavo realistinį, moralistinį ir aiškiai antiutopinį pobūdį.[21] Vietoj Dafnio ir Chlojės, *dramatis personae* tapo Robinas ir Meriona, o Boccaccio *Ameto*, kur daugiau kaip po trylikos šimtmečių vėl pasirodo Arkadijos vardas, veiksmas vyksta netoli Kortonos Toskanoje. Arkadijai atstovauja tik vadinamasis pasiuntinys, ir šis pasiuntinys – piemuo, vardu Alcestas Arkadietis – tradicinių „ginčų" (*concertationes* ar *conflictus*) sti-

[20] Virgil, *Eclogues*, V, 42 ir t.
[21] Trumpą šios raidos apžvalgą žr. L. Levraut, *Le Genre pastoral*, Paris, 1914.
[22] Boccaccio, *Ameto*, V (1529 Florencijos leidimas, p. 23 ir t.).

liumi gina Polibijo ir Ovidijaus paprasto ir sveiko nuosaikumo idealą prieš turtų ir patogumų teikiamus malonumus, kuriuos giria jo varžovas Achatenas di Achademia iš Sicilijos.[22]

Tačiau Renesanso laikotarpiu kaip tyčia Vergilijaus – o ne Ovidijaus ir Polibijo – Arkadija išnyra iš praeities kaip užburianti vizija. Skirtumas tik tas, kad naujųjų amžių protui Arkadija buvo palaimos ir grožio Utopija, nutolusi ne tiek erdvėje, kiek laike. Kaip ir visą klasikinį pasaulį, taip ir sudedamąją jo dalį Arkadiją lydėjo nostalgija, kuri ir skiria tikrąjį renesansą nuo visų tų pseudo- ar proto-renesansų, susiklosčiusių viduramžiais[23]: Arkadija virto priebėga, globojančia nuo varganos tikrovės ir – dar daugiau – nuo abejotinos dabarties. Kvatročentui pasiekus apogėjų, mėginta nutiesti tiltą tarp dabarties ir praeities, pasitelkus alegorinę vaizduotę. Lorencas Nuostabusis ir Politianas metaforiškai tapatino Medici vilą Fjezolėje su Arkadija, o savo draugų ratą – su Arkadijos piemenimis; iš šio viliojančio prasimanymo atsirado garsusis Signorelli paveikslas – deja, neišlikęs, – kuriuo kadaise gėrėtasi kaip „Pano valdomis".[24]

Tačiau netrukus fantastiška Arkadijos karalystė atgavo savo nepriklausomybę. Boccaccio *Ameto* Arkadija tebuvo tolima kaimiško paprastumo tėviškė, ir Medici poetai ja naudojosi tik kaip klasikine priedanga savo pačių užmiesčio gyvenimui vaizduoti. 1502 metais Jacopo Sannazaro poemoje *Arcadia*[25] šis kraštas tampa veiksmo vieta ir šlovinamas pats savaime; jis atgaivinamas kaip

[23] Plg. E. Panofsky, „Renaissance and Renascences", *Kenyon Review*, VI, 1944, p. 201 ir t.

[24] Dėl Signorelli'o paveikslo analizės žr. F. Saxl, *Antike Götter in der Spätrenaissance, Studien der Bibliothek Warburg*, VIII, Leipzig–Berlin, 1927, p. 22 ir t.

[25] Dėl Jacopo Sannazaro *Arcadia* žr. M. Scherillo turiningą įvadą jo paties 1888 m. leidimui. Sannazaro poema – pirmą kartą išleista 1502 m. Venecijoje – remiasi tiek itališkais, tiek klasikiniais šaltiniais (viena vertus, Petrarca ir Boccaccio, kita vertus – Vergilijumi, Polibiju, Katulu, Longu, Nemesijumi ir kt.) ir todėl vergiliškąją Arkadijos sampratą atgaivina naujųjų amžių subjektyvesnio *Weltanschauung* rėmuose. Tai pirmoji poklasikinė pastoralė, kurios veiksmas vyksta *Arkadijoje*; įsidėmėtina, jog tos kelios užuominos apie tuometinį gyvenimą – Neapolio dvarų – buvo pridėtos ar bent paryškintos tik antrajame 1504 m. leidime.

emocinis išgyvenimas *sui generis* ir *sui juris* ir nebetarnauja kaip paties poeto ir jo globėjo aplinkos klasikinis pseudonimas. Sannazaro Arkadija, kaip ir Vergilijaus Arkadija, yra utopinė sritis. Tačiau sykiu tai visiems laikams prarasta sritis, regima pro melancholiškų prisiminimų skraistę: „La musa vera del Sannazaro è la malinconia“*, kaip sako vienas italų tyrinėtojas.[26] Atspindėdamas ano laikmečio nuotaikas, kai pirmą kartą suvokta, jog Panas miręs, Sannazaro mėgaujasi laidotuvių himnais ir apeigomis, ilgesingomis meilės dainomis ir melancholiškais prisiminimais, kurie tik retkarčiais užvaldo Vergilijų; trigubi rimai, specialisto vadinami *drucciolo* (keletą tokio pobūdžio eilučių pacituosime vėliau), jo eilėms suteikia švelnaus, neišsisklaidančio graudumo. Tai jo dėka eleginis jausmas, Vergilijaus *Eklogose* tik periferinis, tampa pagrindine arkadiškosios srities savybe. Užteko dar vieno žingsnio, ir šis nostalgiškas, bet nuasmenintas amžinos taikos ir idealios praeities nekaltybės ilgesys virto karčiu kaltinimu realiai dabarčiai. Garsusis retorinis šūksnis „O bell'età de l'oro“** iš Torquato Tasso *Aminta* (1573) ne tiek šlovina Arkadiją, kiek išreiškia nepasitenkinimą suvaržyta ir sąžinės kamuojama paties Tasso laikotarpio – kontrreformacijos amžiaus – dvasia. Palaidi plaukai surišami, nuogi kūnai aprengiami, elgesys ir laikysena praranda natūralumą; pati malonumo versmė užnuodijama, pati Meilės dovana išsigimsta į šventvagystę.[27] Panašiai aktorius, žengdamas į rampos šviesą, visų akivaizdoje atskleidžia nepamatuojamą skirtumą tarp realaus gyvenimo skurdumo ir vaidmens didingumo.

III

Beveik lygiai po pusės amžiaus Giovanni Francesco Guercino – o ne Bartolommeo Schidone, kaip teigiama visuose „Populiarių citatų žodynuose“, – sukūrė pirmą paveikslą mirties Arkadijoje te-

* Tikroji Sannazaro mūza yra melancholija (*it.*).

** O gražusis aukso amžius! (*it.*)

[26] A. Sainati, *La lirica latina del Rinascimento*, Pisa, 1919, I, p. 184, cit. iš Saxl, ibid.

[27] Tasso, *Aminta*, I, 2 (sud. E. Grillo, London–Toronto, 1924, p. 90 ir t.).

ma (90 il.), ir būtent šiame paveiksle, nutapytame 1621–1623 metais Romoje ir dabar saugomame Corsini galerijoje, pirmą kartą aptinkame frazę *Et in Arcadia ego.*[28] Yra pagrindo manyti, jog šis siužetas ypač domino Giulio Rospigliosi (būsimąjį popiežių Klemensą IX), kurio šeimos rūmuose buvo Guido Reni „Aurora“ ir kur tikriausiai dažnai lankėsi Guercino, tuo metu Ludovisi namuose darbavęsis prie savosios, modernesnės „Auroros“; tikriausiai Giulio Rospigliosi, humanistas, menų puoselėtojas ir nemenkų gabumų poetas, ir bus sugalvojęs garsiąją frazę, kuri nėra klasikinė ir, regis, neaptinkama literatūroje iki jos pasirodymo Guercino paveiksle.[29] Tad kokia gi šios frazės tiesioginė reikšmė?

[28] Kai kas Guercino paveikslą priskiria Schidone'i, pavyzdžiui: Büchmann, op. cit.; Bartlett, op. cit. (kur, beje, klaidingai cituojamas Poussino Luvro paveikslo įrašas kaip *Et ego in Arcadia vixi*); ir Hoyto *New Cyclopedia of Poetical Quotations* (kur tekstas yra teisingas, tačiau verčiamas „Ir aš buvau Arkadijoje“). Dėl teisingos paveikslo autorystės žr. H. Voss, „Kritische Bemerkungen zu Seicentisten in den römischen Galerien“, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXIV, 1911, p. 119 ir t. (p. 121).

[29] Apie Giulio Rospigliosi žr. L. von Pastor, *The History of the Popes*, E. Graf, tr. XXXI, London, 1940, p. 319 ir t.; apie jo poetinę kūrybą žr. G. Cavenazzi, *Papa Clemente IX Poeta*, Modena, 1900. Jis gimė 1600 Pistojoje, mokėsi jėzuitų kolegijoje Romoje, vėliau studijavo Pizos universitete ir čia nuo 1623 iki 1625 dėstė filosofiją (tai, žinoma, jam netrukdė retkarčiais nukakti į Romą). Regis, netrukus jis apsistojo Romoje (1629 sukūrė eiles Barberini-Colonna vestuvių proga) ir 1632 užėmė aukštas pareigas kurijoje. Devynerius metus prabuvęs popiežiaus nuncijumi Ispanijoje (1644–1653), tapo Romos valdytoju (1655), 1657 paskirtas kardinolu, 1667 išrinktas popiežiumi, mirė 1669. Ištrauka iš G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori, et architetti moderni*, Rome, 1672, p. 447 ir t., liudija, kad šis kultūringas ir atsidavęs Bažnyčios hierarchas, paskutiniais savo popiežystės metais sugebėjęs paremti savo brolio suorganizuotą „Senųjų meistrų parodą“ (Pastor, p. 331), buvo kažkaip susijęs su *Et in Arcadia* siužetu. Aprašęs Poussino paveikslą „Ballo della vita humana“ („Gyvenimo šokis“), dabar esantį Wallace'o kolekcijoje Londone, Bellori nurodo, kad šio *morale poesia* siužetą „pasiūlęs popiežius Klemensas IX dar būdamas prelatas“, ir toliau sako, kad tapytojas visiškai atspindėjo *sublimatà dell'Autore che aggiunse le due seguenti invenzioni*, kitaip tariant, „*La verità scoperta del Tempo*“ (tikriausiai tai ne Luvro paveikslas, o kitas variantas, atkeliavęs per graviūras, išvardytas A. Andresen, *Nicolaus Poussin; Verzeichnis der nach seinen Gemälden gefertigten Kupferstiche*, Leipzig, 1863, nr. 407 ir 408, pastaroji dedikuota popiežiui Klemensui IX) ir „*La Felicità soggetta a la Morte*“, kitaip tariant, kompozicija *Et in Arcadia ego.* Nepaisant tipografinės klaidos (praleista *si* prieš *che aggiunse*), „šlovingasis“ *Autore* gali būti tik Giulio Rospigliosi (kadangi

Kaip jau minėjome pradžioje, dabar esame linkę šitaip versti tą frazę: „Ir aš gimiau, arba gyvenau, Arkadijoje.“ Vadinasi, galvojame, kad *et* reiškia „irgi“, kad šis prieveiksmis šliejasi prie *ego*, kad praleisto veiksmažodžio laikas – būtasis; taigi frazę priskiriame buvusiam Arkadijos gyventojui. Visos šios prielaidos nesuderinamos su lotynų gramatikos taisyklėmis. Frazė *Et in Arcadia ego* yra vienas iš tų elipsinių pasakymų, kaip ir *Summum jus summa iniuria*, *E pluribus unum*, *Nequid nimis* ar *Sic semper tyrannis*, kuriuose skaitytojas privalo įterpti veiksmažodį. Vadinasi, šį numanomą veiksmažodį turi nedviprasmiškai nurodyti duotieji žodžiai, o tai reiškia, kad jis negali būti preteritas. Tokiu atveju įmanoma tariamoji nuosaka, kaip posakyje *Nequid nimis* („Kad nedarytum nieko per daug“) arba *Sic semper tyrannis* („Kad visus tironus ištiktų tas pats likimas“); taip pat galimas, nors ir gana neįprastas, būsimasis laikas kaip garsiajame Neptūno *Quos ego* („Su jais turėsiu reikalą“); tačiau negalimas būtasis laikas. Maža to, prieveiksminis *et* visuomet šliejasi prie daiktavardžio arba įvardžio, einančio iškart po jo (kaip *Et tu, Brute*), o tai reiškia, kad mūsų atveju jis sietinas su *Arcadia*, o ne su *ego*; gražu žiūrėti, kaip kai kurie naujųjų amžių rašytojai, pripratę prie dabar jau žinomos interpretacijos, bet kartu apdovanoti įgimtu lotynų kalbos pojūčiu – pavyzdžiui, Balzacas[30], vokiečių ro-

---

Poussinas to paties sakinio pradžioje vadinamas *Niccolo*): anot Bellori, ne kas kitas, o Rospigliosi prie *Ballo della vita humana* temos „pridėjo šias dvi naujoves“, tai yra *Verità scoperta del Tempo* ir Arkadijos siužetą.

Didžiausias keblumas buvo tas, kad, kaip mums žinoma ir ko tikriausiai nežinojo Bellori – šį siužetą jau buvo panaudojęs Guercino 1621–1623 tapydamas „Auroros“ freską Ludovisi namuose. Glaustas Bellori pasakojimas galėjo supaprastinti situaciją, kurią būtų galima atkurti maždaug taip: Bellori žinojo iš Poussino, kad Giulio Rospigliosi buvo užsakęs jam *Et in Arcadia ego* Luvro variantą ir pranešęs, jog tai jis, Rospigliosi, yra tikrasis šio siužeto autorius. O Bellori galėjo suprasti, kad šį siužetą Rospigliosi pats „išgalvojęs“ užsakydamas Luvro paveikslą; tačiau iš tikrųjų Rospigliosi tenorėjo pasakyti, kad jis pasiūlęs šį siužetą Guercino'ui (kuris, be abejonės, dažnai matydavo Guido „Aurorą“) ir vėliau paprašęs Poussiną pakartotinai sukurti patobulintą variantą.

[30] Balzac, *Madame Firmiani*: „J'ai aussi aimé, *et ego in Arcadia*“ – „Man irgi patiko *et ego in Arcadia*.“

mantikas C.J. Weberis[31] ir šaunioji panelė Dorothy Sayers[32] – teisingąjį *Et in Arcadia ego* instinktyviai pakeičia klaidinguoju *Et ego in Arcadia*. Vadinasi, pradinę šios frazės formą reikėtų versti ne posakiu: „Ir aš gimiau, ar gyvenau, Arkadijoje“, o „Ir Arkadijoje esu“, iš ko išplauktų, jog kalbėtojas – tai ne koks Arkadijoje miręs piemuo ar piemenaitė, o pati Mirtis. Žodžiu, karaliaus Jurgio III interpretacija gramatiškai yra visiškai teisinga. Guercino piešinyje dar ir jos vaizdas visiškai teisingas.

Šiame paveiksle du klajojantys Arkadijos piemenys netikėtai išvysta ne kapų paminklą, o didžiulę žmogaus kaukolę, kuri guli ant apgriuvusio mūro, o aplink ją sukinėjasi musė ir pelė – irimo ir visa ką ryjančio laiko populiarūs simboliai.[33] Mūre įrėžti žodžiai

[31] C.J. Weber, *Demokritos oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen*, be datos, XII, 20, p. 253 ir t.: „Gräber und Urmen in englischen Gärten verbreiten die nämliche sanfte Wehmut wie ein Gottesacker oder ein ‚Et ego in Arcadia', in einer Landschaft von Poussin“ [Kapai ir antkapių lentos angliškuose soduose skleidžia tą pačią švelnią melancholiją, kaip ir kapinės ar „Et ego in Arcadia“ Poussino peizažuose], tas pats klaidingas tekstas, dabar jau pakankamai aptartas, aptinkamas ankstyvesniuose Büchmanno *Geflügelte Worte* leidimuose (pvz., 16-ajame leid., p. 582).

[32] Dorothy Sayers, „The Bone of Contention“, *Lord Peter Views the Body* (Harcourt Brace and Co., N.Y.), p. 139. Regis, šis lotynų gramatikos pojūtis labiausiai paplitęs tarp britų detektyvinės literatūros autorių. Pagyvenęs didikas iš Nicholaso Blake'o *Thou Shell of Death* (Continental Albatross Edition, 1937), p. 219, taria: „*Et ego*, Superintendent, *in Arcadia vixi* – what?“ („*Et ego*, Valdytojau, *in Arcadia vixi* – ką?“)

[33] Pelės, kaip visa ką ryjančio laiko, simbolio reikšmę pabrėžė jau Horapolonas, *Hieroglyphica* I, 50 (nuo šiol lengvai surandamas: G. Boas, *The Hieroglyphics of Horapollo* [Bollingen Series, XXIII], New York, 1950, p. 80). Ši reikšmė išliko gerai žinoma ir vėlesniais amžiais (plg. viduramžišką žmogaus gyvenimo alegoriją, žinomą kaip „Barlaamo medis“; anot Condivi, *Vita di Michelangelo*, xlv sk., Michelangelo, ir tas planavęs įtraukti pelę į Medici koplyčios ikonografiją). Žvelgiant iš „romantinės ironijos“ taško Guercino paveikslo motyvas atrodo taip: „Ein gar herrliches ‚Memento mori' ist ... ein hübscher gebleichter *Menschenschädel* auf der Toilette. So ein leerer Hirnkasten ... müsste Wunder tun, wenn die Macht der Gewohnheit nicht noch stärker wäre... Man würde zuletzt das Dasein des Totenschädels ganz vergessen, wenn nicht schon zu Zeiten *eine Maus* ihn wieder lebendig gemacht ... hätte“ (C.J. Weber, op. cit.). [Nuostabus *memento mori* yra daili ir blyški *žmogaus kaukolė* [...]. Tokia tuščia makaulė turėtų paveikti stebuklingai, jei įpročio galia nebūtų dar stipresnė. Tą kaukolę čia esant galima būtų visai pamiršti, jei tuo pat metu *viena pelė* jos vėl neprimintų.]

Et in Arcadia ego, ir nekyla abejonių, jog tai kaukolė juos turinti ištarti; sename šio paveikslo apraše, nors ir klaidingai, bet ne šiaip sau tvirtinama, jog šie žodžiai įrašyti ritinėlyje, išsiskleidžiančiame iš kaukolės burnos.[34] Kaukolė buvo ir yra pripažintas įasmenintos Mirties simbolis – tai patvirtina faktas, kad anglų kalba kaukolė vadinama „death's-head" („mirties galva"), o ne „dead man's head" („mirusiojo galva"). Taigi kalbanti kaukolė šešioliktojo ir septynioliktojo amžių dailėje bei literatūroje – įprastas dalykas[35], apie ją šneka netgi Falstafas (2 *Henrikas IV, II. 4)*, atsi-

[34] Leslie ir Taylor, op. cit., kalbant apie Reynoldso p. Bouverie ir p. Crewe portretą: „Ši mintis pasiskolinta iš Guercino, kur vaizduojami linksmi išdykėliai, netyčia aptikę kaukolę, iš kurios burnos išsivyniojęs ritinėlis su užrašu *Et in Arcadia ego*". „Ritinėlis", tariamai išsivyniojęs iš kaukolės burnos, atsirado klaidingai interpretuojant pelės uodegą. Tačiau, kadangi nesu susipažinęs su Reynoldso eskizu (deja, „Romos eskizų sąsiuvinio", anksčiau priklausiusio R. Gwatkinui, plg. Leslie ir Taylor, op. cit., I, p. 51, dabartinė buvimo vieta nežinoma), negaliu pasakyti, ar Reynoldsas klaidingai interpretavo paveikslą, ar Tomas Tayloras suklydo interpretuodamas eskizą. Bet kuriuo atveju tokia klaidinga interpretacija rodo, jog dar palyginti neseniai nešališkas Guercino kompozicijos žiūrovas buvo linkęs manyti, jog žodžius *Et in Arcadia ego* ištaria kaukolė.

[35] Dėl kaukolių ir griaučių reikšmės ir jos ryšio su bendra gyvenimo ir lemties samprata plg. R. Zahn, *81. Berliner Winckelmanns-Programm*, 1923; T. Creizenach, „Gaudeamus igitur", *Verhandlungen der 28. Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner*, Leipzig, 1872; C.H. Becker, „Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?", *Aufsätze zur Kultur- und Sprachgeschichte, vornehmlich des Islam*, Ernst Kuhn zum 70. Geburtstage gewidmet, 1916, p. 87 ir t. Atrodo, kad pirminė šių niūrių simbolių, anksčiau plitusių ant taurių bei stalo apdailos ir tik po to ant epitafinių paminklų, reikšmė buvo grynai hedonistinė, t.y. išreiškė kvietimą džiaugtis gyvenimo malonumais tol, kol dar galima, ir tik vėliau tapo moralistiniu išsižadėjimo ir atgailos pamokslu. Toks procesas vyko tiek Senovės Egipte, tiek Rytų ir Vakarų civilizacijose, kilusiose iš klasikinės antikos. Jose pirminė idėja iškrikščią reikšmę įgavo daugiausia per patristiką. Tiesą sakant, *Vita brevis* idėjai yra būdingas vidinis dviprasmiškumas, reiškiantis ir Horacijaus *Carpe diem*, ir krikščioniškąjį *surge, surge, vigila, semper esto paratus* (1267 m. dainos priedainis). Vėlyvaisiais viduramžiais „kalbančios" kaukolės ir griaučiai tapo tokiu dažnu *memento mori* idėjos (kamalduliškąja šios formulės prasme) simboliu, jog šie motyvai prasiskverbė kone į visas kasdienybės sritis. Begalę pavyzdžių randame ne tik epitafinėje dailėje (dažniausiai su tokiais įrašais kaip *Vixi ut vivis, morieris ut sum mortuus* arba *Tales vos eritis, fueram quandoque quod estis*), bet ir portretuose, ant laikrodžių, medalių ir ypač ant žiedų (daug pavyzdžių pateikiama 1785 Londono Shakespeare'o leidime, garsiajame Falstafo ir Dolės Teršit dialoge). Kita vertus,

liepdamas į geranoriškus Dolės Teršit įspėjimus dėl jo elgesio: „Nutilk, geroji Dole, nekalbėk kaip kaukolė, neversk manęs galvoti apie savo baigtį."

Posakis „galvoti apie savo baigtį" kaip tik ir atspindi pagrindinę Guercino paveikslo mintį. Paveikslas išreiškia įspėjimą, o ne mielus, liūdnus prisiminimus. Čia beveik nėra elegijos, o pamėginę atsekti ikonografinius kompozicijos pirmtakus, randame juos tokiuose moralistiniuose atvaizduose kaip „Legenda apie tris gyvuosius ir tris mirusiuosius" (visiems žinoma iš Pizos *Camposanto*), kur trys jauni riteriai, išsirengę į medžioklę, užtinka tris lavonus, kurie pakyla iš savo karstų ir įspėja puošnius jaunuolius dėl jų nerūpestingo mėgavimosi gyvenimu (89 il.). Šiuos viduramžių dabišius sustabdo karstai, o Guercino arkadus – kaukolė; ką tik minėtas senovinis aprašymas juos netgi apibūdina kaip „linksmus išdykėlius, *netyčia aptikusius* kaukolę".[36] Abiem atvejais Giltinė jaunimą tarsi griebia už gerklės ir „verčia prisiminti baigtį". Trumpai tariant, paaiškėja, jog Guercino paveikslas tėra viduramžiškas *memento mori*, pasislėpęs po humanistine kauke, – mėgstamiausia krikščioniškos moralinės teologijos sąvoka, perkelta į idealią klasikinių ir à la klasikinių pastoralių aplinką.

Kaip žinia, seras Joshua Reynoldsas ne tik žinojo apie Guercino paveikslą (beje, priskyrė pastarąjį tikrajam autoriui, o ne Bartolommeo Schidone'i), bet ir buvo pasidaręs jo eskizą.[37] Pagrįstai galima

---

„kalbančios kaukolės" grėsmę galima suprasti kaip viltingą pomirtinio gyvenimo pažadą, tokį atvejį matome trumpoje septynioliktojo amžiaus vokiečių poeto D.C. von Lohensteino strofoje, kurioje *Redender Todtenkopff des Herrn Matthäus Machners* sako: *Ja/ wenn der Höchste wird vom Kirch-Hof erndten ein/ So werd ich Todten-Kopff ein Englisch Antlitz seyn* (cit. iš W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928, p. 215).

[36] Žr. cit. n. 34, p. 302.

[37] Žr. Leslie ir Taylor, op. cit., p. 260: „Reynoldso Romos sąsiuvinyje radau Guercino paveikslo eskizą". Tomas Tayloras apie Corsini paveikslą ir jo autorių, matyt, sužinojo iš eskizo, prie kurio tikriausiai buvo pridėtas įprastinis paaiškinimas, tačiau ši žinia buvo tokia netikėta, jog vėlesnysis Reynoldso biografas, nieko nežinojęs apie Guercino paveikslą, ryžosi teigti, esą Reynoldsą įkvėpęs Poussinas (W. Armstrong, *Joshua Reynolds*, vertė E. von Kraatz, be datos, p. 89).

manyti, jog panaudodamas *Et in Arcadia ego* motyvą p. Crewe ir p. Bouverie portrete Reynoldsas bus galvojęs apie šį paveikslą: ir toks betarpiškas ryšys su šios frazės šaltiniu gali paaiškinti, kodėl gramatiškai teisinga jo interpretacija („Even in Arcadia, I, Death, hold sway" – „Net ir Arkadijoje aš, Mirtis, valdau"), kontinente seniausiai pamiršta, Reynoldso pažįstamų rate išliko žinoma ir vėliau tapo dalimi to, ką būtų galima pavadinti savita anglų arba „salyno" tradicija – tradicija, linkusia išsaugoti *memento mori* idėją. Kaip matėme, pats Reynoldsas laikėsi teisingos lotyniškos frazės interpretacijos, kaip ją suprato ir Jurgis III. Be to, dar turime Giovanni Battista Cipriani, gimusio Florencijoje, tačiau po mokslų baigimo iki pat mirties 1785 metais dirbusio Anglijoje[38], nutapytą *Et in Arcadia ego* kompoziciją (93 il.), kurioje vaizduojamas Mirties herbas – kaukolė ir kaulai, apvainikuoti įrašu „*Ancora in Arcadia morte*", reiškiančiu „Mirštama net Arkadijoje" – taip išvertė ir karalius Jurgis. Mūsų šimtmečio ironiškas ikonoklazmas Anglijoje vis dar remiasi šia pikta pirmine *Et in Arcadia* temos samprata. Augustus Johnas, pratęs negrių mergaičių portretus vadinti tokiais arkadiškais vardais kaip „Dafnė", „Filidė" ar net „Aminta", niūraus rytmečio sceną, kur Mirtis įgauna šiurpaus gitaristo pavidalą, pavadina *Atque in Arcadia ego* (netradicinis *atque* pabrėžia „net" reikšmę dar labiau negu netradicinis *et*)[39]; o pagrindinis Evelyno Waugh apsakymo *Brideshead Revisited* (*Vėl Braitšede*) veikėjas, išpuikęs Oksfordo studentas, savąjį koledžo kambarį padabina „neseniai medicinos mokykloje įsigyta žmogaus kaukole, kuri, padėta ant rožėmis apkaišyto dubens, tuo metu buvo svarbiausia stalo puošmena. Jai ant kaktos buvo užrašytas moto: *Et in Arcadia ego*".

Tačiau nors Cipriani lotyniškąją frazę vertė remdamasis „salyno" tradicija, vis dėlto savo tapybinei kompozicijai įkvėpimo ieš-

[38] Cipriani, be kita ko, iliustravo garsųjį Ariosto leidimą, kurį 1773 m. Birmingeme išspausdino Baskerville'o spaustuvė.

[39] J. Rothenstein, *Augustus John*, Oxford, be datos, 71 pav. Minėtieji negrių portretai čia reprodukuoti 66, 67, 69 pav. Seras Johnas Rothensteinas laiške rašo, kad Augustuso Johno kūrinių pavadinimus jo knygoje žodžiu nurodęs pats dailininkas.

kojo kitur. Šis prisiekęs eklektikas išplėtojo ir papildė peizažą avių, šunų, klasikinių pastatų fragmentais; personažų skaičių padidino septyniais rafaeliškos išvaizdos veikėjais (penki jų – moterys); o nepretenzingą Guercino mūrą ir tikrą kaukolę pakeitė įmantriu, klasikiniu antkapiu su jame iškaltais kaukole ir kaulais.

Iš viso to galima spėti, kad šis gana vidutiniškas dailininkas buvo matęs kito žmogaus, kurio paveikslai *Et in Arcadia ego* istorijoje žymi lemtingą posūkį, atradimus: turime galvoje didįjį prancūzų tapytoją Nicolas Poussiną.

IV

Į Romą Poussinas atvyko 1624 arba 1625-ais, metai ar dveji po to, kai Guercino iš ten išvyko. Po kelerių metų (tikriausiai apie 1630) jis sukūrė pirmąją iš dviejų savo *Et in Arcadia ego* kompozicijų, dabar esančią Devonšyro kolekcijoje Čatsvorte (91 il.). Būdamas klasicistas (nors absoliučiai išskirtine prasme) ir tikriausiai skaitęs Vergilijų, Poussinas pataisė Guercino kompoziciją, pridėdamas Arkadijos upių dievą Alfėją, o apgriuvusį mūrą paversdamas klasikiniu sarkofagu su įrašu *Et in Arcadia ego*; be to, jis išryškino meilingas arkadiškos aplinkos nuotaikas, prie dviejų Guercino piemenų pridėdamas piemenaitę. Tačiau nepaisant šių pataisų, Poussino paveikslas neslepia savo sąsajų su Guercino paveikslu. Visų pirma, tam tikru mastu išlaikomi dramos ir staigmenos elementai: piemenų grupelė artinasi iš kairės ir netikėtai atsiduria prieš antkapį. Antra, nors paveiksle tebėra kaukolė, uždėta ant sarkofago virš žodžio *Arcadia*, tačiau ji gerokai sumažinta, beveik nepastebima, ir piemenys nekreipia į ją jokio dėmesio, nes iškalbingai rodo Poussino polinkį į intelektualizmą, ir, regis, daug daugiau žavisi įrašu negu išsigąsta to mirties simbolio. Trečia, paveikslo turinys tebėra moralistinio pobūdžio, nors ir ne tokio akivaizdaus kaip Guercino kompozicijoje. Iš pradžių šis kūrinys buvo sumanytas kaip porinis paveikslui „Midas, besiprausiantis veidą Paktolo šaltinyje“ (dabar – Metropoliteno muziejuje, Niujorke), o ikonografiškai svarbi upių dievo Paktolo

figūra paaiškina, kodėl Arkadijos paveiksle atsirado jos atitikmuo – ne toks jau reikšmingas upių dievas Alfėjas.[40]

Vadinasi, abu drauge šie paveikslai mus moko dviejų dalykų: vienas perspėja dėl beprotiško turtų troškimo atsisakant tikrųjų gyvenimo vertybių, kitas – dėl nerūpestingo mėgavimosi trumpalaikiais malonumais. Nepaisant to, ir toliau galima manyti, kad frazė *Et in Arcadia ego* sklinda iš Giltinės lūpų ir kad ją vis dar galima versti žodžiais: „Net ir Arkadijoje aš, Mirtis, valdau."

Tačiau dar po penkerių ar šešerių metų Poussinas sukūrė kitą, galutinį *Et in Arcadia ego* temos variantą – garsųjį Luvro paveikslą (92 il.). Šis paveikslas – tai jau ne klasikinio pavidalo *memento mori* porinis klasikinio pavidalo *cave avaritiam*, o savarankiškas kūrinys. Jame mes matome radikalų atotrūkį nuo viduramžiškos moralistinės tradicijos. Dramos ir staigmenos elementas išnyko. Vietoj dviejų ar trijų arkadų, besiartinančią iš kairės, regime keturis, simetriškai stovinčius iš abiejų epitafinio paminklo šonų. Jie niekur neina ir neatrodo išgąsdinti siaubingo radinio, o apie kažką šnekučiuojasi ir susikaupę svarsto. Vienas piemuo atsiklaupęs ant žemės, tarsi norėdamas dar sykį perskaityti užrašą. Antrasis užrašą aptarinėja su dailia mergina, o ji giliai susimąsčiusi dėl užrašo turinio. Trečiasis, regis, prislėgtas melancholiškos užuojautos. Supaprastinta antkapio forma virsta lygiu, keturkampiu luitu, kuris pavaizduotas ne perspektyvoje kaip anksčiau, o lygiagrečiai paveikslo plokštumai; nebėra ir kaukolės.

Čia matome, kaip iš esmės pasikeitė interpretacija. Arkadai ne tiek įspėjami dėl neišvengiamos ateities, kiek patys paskendę maloniose mintyse apie gražią praeitį. Regis, jie ne tiek mąsto apie save, kiek apie šiame kape palaidotą žmogų, kuris kadaise džiaugėsi malonumais, panašiai kaip jie patys dabar mėgaujasi, – na, o

[40] Ankstesnės Poussino *Et in Arcadia* kompozicijos, t.y. Devonšyro hercogui priklausančio paveikslo, ryšį su Niujorko „Mido" paveikslu atrado ir visapusiškai išnagrinėjo A. Blunt, „Poussin's Et in Arcadia ego", *Art Bulletin*, XX, 1938, p. 96 ir t. Devonšyro hercogo variantą Bluntas datuoja 1630 m., su šia data ir aš esu linkęs sutikti.

šio žmogaus paminklas juos „verčia galvoti apie savo baigtį" tik todėl, kad primena, jog šio žmogaus kadaise būta tokio, kokie jie yra dabar. Trumpai tariant, Poussino Luvro paveikslas vaizduoja ne dramatišką susidūrimą su Mirtimi, o kontempliatyvų susitaikymą su mirtingumo idėja. O mes susiduriame su menkai užmaskuoto moralizavimo transformacija į atvirą eleginį jausmą.

Galima įvairiai aiškinti šį bendro pobūdžio pokytį, kurį savo ruožtu lėmė visi minėtieji individualūs formos ir motyvų pokyčiai, pernelyg esminiai, kad juos būtų galima pagrįsti vien Poussinui būdingu įpročiu kuriant to paties paveikslo vėlesnį variantą suteikti kompozicijai daugiau pusiausvyros ir rimties.[41] Tas pokytis derinasi su laisvesne ir nebe tokia baikščia pergalingai iš kontrreformacijos gniaužtų išsivadavusio laikotarpio dvasia ir atitinka klasicistinės dailės teorijos principus – nusigręžti nuo visų keistų objektų („les objets bizarres"), ypač nuo tokių kraupių kaip kaukolė.[42] Jį skatino, o gal net ir lėmė, Poussino žinios apie arkadiškąją literatūrą, atsiskleidžiančios jau Čatsvorto paveiksle, kur vietoj beformio Guercino mūro atsiradęs klasikinis sarkofagas gali būti siejamas su Dafnio antkapiu iš penktosios Vergilijaus *Eklogos*. Tačiau pagarbi, melancholiška Luvro paveikslo nuotaika ir net tokia detalė kaip paprasta, stačiakampė antkapio forma, regis, iškart asocijuojasi su Sannazaro. Jo „antkapio Arkadijoje" aprašymas – būdinga, kad jame nėra nelaimingojo piemens Dafnio, o yra ne mažiau nelaiminga piemenaitė Filidė – ne juokais išpranašauja įvykius, pavaizduotus vėlesnėje Poussino kompozicijoje:

...............farò fra questi rustici
La sepoltura tua famosa e celebre.
Et da' monti Thoscani et da' Ligustici
Verran pastori ad venerar questo angulo
Sol per cagion che alcuna volta fustici.

[41] Mano manymu, šio įpročio svarbą pernelyg akcentuoja J. Klein, „An Analysis of Poussin's ‚Et in Arcadia ego'", *Art Bulletin*, XIX, 1937, p. 314 ir t.

[42] Pvz., žr. H. Jouin, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1883, p. 94.

Et leggeran nel bel sasso quadrangulo
Il titol che ad tutt'hore il cor m'infrigida,
Per cui tanto dolor nel petto strangulo:
‚Quella che ad Meliseo si altera et rigida
Si mostrò sempre, hor mansueta et humile
Si sta sepolta in questa pietra frigida.'[43]

„Aš garsinsiu ir šlovinsiu tavo kapą tarp paprastų žmonių. Piemenys nuo Toskanos ir Ligūrijos kalvų eis garbinti šį kampelį vien todėl, kad tu čionai kadaise gyvenai. Ir ant gražaus keturkampio paminklo jie skaitys įrašą, kuris stingdo mano širdį ir didžiu liūdesiu slegia krūtinę: ‚Ta, kuri visad buvo tokia išdidi ir nepalenkiama Melisijui, dabar guli kape, romi ir nuolanki, po šiuo šaltu akmeniu.'"

Šios eilės ne tik išpranašauja paprastą stačiakampę antkapio formą, vaizduojamą Poussino Luvro paveiksle, kuris, atrodytų, tiesiogiai iliustruoja Sannazaro *bel sasso quadrangulo*; bet ir gana tiksliai atitinka keistą dviprasmišką paveikslo nuotaiką – tylų apmąstymą apie nebylią kadaise gyvenusio žmogaus būtį: „Ir aš gyvenau Arkadijoje, kurioje dabar gyveni tu; ir aš mėgavausi malonumais, kuriais dabar mėgaujiesi tu; ir aš buvau kietaširdis tada, kai derėjo būti gailestingam. Ir štai aš miręs ir palaidotas." Šitaip Sannazaro žodžiais perfrazuodamas Poussino Luvro paveikslo *Et in Arcadia ego* temą, aš pasielgiau taip, kaip elgiasi bemaž visi kontinentinės Europos interpretatoriai: iškreipiau pirminę įrašo reikšmę siekdamas priderinti ją prie naujo paveikslo vaizdo ir turinio. Juk išverstas teisingai, įrašas nebeatitinka to, ką matome savo akimis.

Ši frazė, skaitoma pagal lotynų gramatikos taisykles („Net ir Arkadijoje esu"), buvo aiški ir lengvai suprantama tol, kol žodžius buvo galima priskirti kaukolei ir kol kažkas staiga neišgąsdino vaikštinėjančių piemenų. Tai puikiai tinka Guercino paveikslui, kur

[43] Sannazaro, *Arcadia* (sud. Scherillo), p. 306, 257–267 eil. Sannazaro poemoje antkapiai dar minimi p. 70, 49 eil. ir t., ir p. 145, 246 eil. ir t. (Virgil, *Ecloques*, X, 31 ir t., pažodinis vertimas).

kaukolė yra svarbiausias kompozicijos akcentas ir jos psichologinio poveikio dar nesusilpnina dailaus sarkofago ar antkapio kaimynystė. Tačiau tas pats tinka, tegul ir ne taip akivaizdžiai, ankstesniajam Poussino paveikslui, kur tebėra kaukolė, nors mažesnė ir jau užgožta atsiradusio sarkofago.

Vis dėlto žvelgiančiam į Luvro paveikslą žiūrovui vargu ar priimtina pažodinė, gramatiškai teisinga įrašo reikšmė. Kadangi nebėra kaukolės, *ego* iš frazės *Et in Arcadia ego* turi šlietis prie antkapio. Ir nors „kalbantis antkapis“ nebuvo negirdėtas dalykas to meto gedulingoje poezijoje, vis dėlto tokia mintis buvo gana neįprasta, ir Michelangelo, panaudojęs ją trijose iš penkiasdešimties savo epitafijų, skirtų dailiajam berniukui, jautė pareigą skaitytojui paaiškinti, kad šiuo ypatingu atveju būtent „antkapis kreipiasi į tą, kuris skaito eiles“.[44] Daug natūraliau žodžius priskirti ne antkapiui, o kape palaidotam žmogui. Tai pasakytina apie devyniasdešimt devynis procentus visų epitafijų, įskaitant Vergilijaus personažo Dafnio ir Sannazaro – Filidės antkapių įrašus; ir Poussino Luvro paveikslas siūlo šią, jau žinomą interpretaciją – kuri lotyniškos frazės turinį perkelia iš dabarties į praeitį ir daro tai įtaigiai, nes figūrų elgesys nebeišreiškia nuostabos ir išgąsčio, o tik ramią, į prisiminimus nugrimzdusią meditaciją.

Vadinasi, pats Poussinas, nors ir nekeisdamas įrašo žodžių, vis dėlto primygtinai siūlo žiūrovui juos klaidingai versti, *ego* siejant su mirusiu asmeniu, o ne su antkapiu, *et* jungiant su *ego*, o ne su *Arcadia*, ir įterpiant praleistą veiksmažodžio formą *vixi* arba *fui*, o ne *sum*. Poussino tapytojo polėkis pranoko literatūrinės formuluotės svarbą, ir galima teigti, jog tie, kurie paveikti Luvro paveikslo įspūdžio frazę *Et in Arcadia ego* nusprendė versti „Ir aš gyvenau Arkadijoje“, o ne „Ir Arkadijoje esu“, nusižengė lotynų

[44] Žr. diskusiją tarp W. Weisbach, „Et in Arcadia ego“, *Gazette des Beaux-Arts*, 6 serija, XVIII, 1937, p. 287 ir t., ir šių eilučių autoriaus „‚Et in Arcadia ego‘ e le tombeau parlant“, ibid., 6 serija, XIX, 1938, p. 305 ir t. Dėl Michelangelo trijų epitafijų, kuriose pats antkapis kreipiasi į žiūrovą („La sepoltura parla a chi legge questi versi“) žr. K. Frey, *Die Dichtungen des Michelagniolo Buonaroti*, Berlin, 1897, nr. LXXVII, 34, 38, 40.

kalbos gramatikai, tačiau teisingai suprato naująją Poussino kompozicijos reikšmę.

Beje, galima įrodyti, kad ši *felix culpa** buvo padaryta paties Poussino draugų rate. Jo bičiulis ir pirmasis biografas Giovanni Pietro Bellori 1672 metais visiškai teisingai ir tiksliai interpretavo šį įrašą rašydamas: „*Et in Arcadia ego*, cioè, che *il sepolcro si trova ancora* in Arcadia, e la Morte a luogo in mezzo le felicità“[45] („*Et in Arcadia ego* – tai reiškia, jog ***kapai aptinkami*** [esamasis laikas!] ***net*** Arkadijoje ir kad mirtis ateina pačiame malonumų įkarštyje“). Tačiau prabėgus keleriems metams (1685), antrasis Poussino biografas André Félibien, irgi pažinojęs Poussiną, žengė pirmą ir lemiamą žingsnį prastos lotynų kalbos ir geros meninės analizės link: „Par cette inscription, – rašo jis, – on a voulou marquet que ***celui qui est dans cette sépoulture a vécu*** en Arcadie et que la mort se rencontre parmi les plus grandes félicitez“[46] („Šis įrašas pabrėžia tai, kad ***asmuo, palaidotas šiame kape, yra gyvenęs*** [būtasis laikas!] Arkadijoje“). Taigi antkapis pakeičiamas velioniu, o į praeitį nukreipta frazė buvusius pavojus paverčia prisiminimais. Nuo tos akimirkos procesas artėjo prie savo logiškos atomazgos. Félibien nesuko galvos dėl *et*; tiesiog jį pašalino, ir šis sutrumpintas variantas, keistai išverstas į lotynų kalbą, išliko Richardo Wilsono paveiksle, nutapytame 1755 metais Romoje: „Ego fui in Arcadia.“ Maždaug trisdešimt metų po Félibien interpretacijos (1719), Abbé du Bos žodį *et* vertė prieveiksmiu „cependant“ – „Je vivais cependant en Arcadie“[47], kas reiškia: „Vis dėlto aš gyvenau Arkadijoje.“ Paskutinį tašką, regis, padėjo didysis Diderot, kuris 1758 metais *et* glaudžiai susiejo su *ego* ir vertė žodžiu *aussi*: „Je vivais aussi dans la délicieuse

* Laiminga nuodėmė (*lot.*).

[45] G.P. Bellori, op. cit.

[46] A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des peintres*, Paris, 1666–1685 (1705 leid., IV, p. 71); taip pat plg. Bernard'o Picart'o graviūros, atliktos pagal Poussino Luvro paveikslą, įrašą: Andresen, op. cit., nr. 417.

[47] Abbé du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (pirmą kartą išleista 1719), I, VI sk.; iš 1760-ųjų Dresdeno leidimo, p. 48 ir t.

Arcadie"[48], „Ir aš gyvenau puikiojoje Arkadijoje." Tad jo vertimas laikytinas visų kitų šiuo metu žinomų variantų literatūriniu šaltiniu – ligi pat Jacques'o Delille'o, Johanno Georgo Jacobi'o, Goethe's, Schillerio ir p. Felicia'os Hemans.[49]

[48] Diderot, „De la poésie dramatique", *Oeuvres complètes*, sud. J. Assézat, Paris, 1875–1877, VII, p. 353. Patį paveikslą Diderot aprašo labai netiksliai: „Il y a un paysage de Poussin où l'on voit de jeunes bergères qui dansent au son du chalumeau [!]; et à l'écart, un tombeau avec cette inscription ‚*Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie*'. Le prestige de style dont ils s'agit, tient quelquefois à un mot qui detourne ma vue du sujet principal, et qui me montre de côté, comme dans le paysage du Poussin, l'espace, le temps, la vie, la mort ou quelque autre idée grande et mélancolique jetée toute au travers des images de la gaieté" [Yra vienas Poussino peizažas, kuriame nutapyti pagal birbynės muziką šokantys piemenėliai, šiek tiek atokiau – antkapis ir užrašas: „Aš taip pat gyvenau žaviojoj Arkadijoj." Kai kalbama apie gerą stilių, dažnai vienas žodis atitraukia mano dėmesį nuo pagrindinio siužeto ir, kaip Poussino peizaže, man nusako erdvę, laiką, gyvenimą, mirtį ar bet kokią kitą didžią ir melancholišką idėją, prasiveržusią pro linksmybių kupiną vaizdą.] (taip pat plg. kitą atsiliepimą apie Poussino paveikslą: Diderot, „Salon de 1767", *Oeuvres*, XI, p. 161; ilgainiui ne vietoje esančiu *aussi* prancūzų literatūroje imta visiškai neabejoti, kaip ir žodžiu *auch* Vokietijoje – šitai iliustruoja Delille'io *Et moi aussi, je fus pasteur dans l'Arcadie*). Diderot, regis, atspindi garsiąją jo *contrastes dramatiques* teoriją, mat jis manė, kad paveiksle pavaizduoti piemenys, šokantys pagal fleitos melodiją. Ši klaida įsivėlė arba supainiojus šį paveikslą su kitais Poussino paveikslais, pavyzdžiui, su Londono nacionalinės galerijos „Bakchanalija" ar „Pano puota" iš Kuko kolekcijos (Cook Collection) Ričmonde, arba pasidavus kokio vėlesnio to paties siužeto paveikslo įspūdžiui. Pavyzdžiui, Angelica Kauffmann 1766 eksponavo paveikslą, nusakytą taip: „Arkadijos piemuo ir piemenaitė stovi susimąstę prie kapo, o kiti matyti netoliese šokantys" (plg. Lady Victoria Manners ir Dr W. C. Williamson, *Angelica Kauffmann*, London, 1924, p. 239; taip pat Leslie ir Taylor, op. cit., I, p. 260).

[49] Dėl Jacques'o Delille'io, Goethe's ir Schillerio žr. anksčiau, n. 5, 6. Kalbant apie p. Felicia Hemans (plg. n. 7, p. 291), jos vieno eilėraščio moto Poussino Luvro piešinys, regis, painiojamas su vienu ar keliais vėlesniais jo variantais: „šaunusis Poussino paveikslas vaizduoja būrelį jaunų piemenėlių ir piemenaičių, kuriuos beklajojant išgąsdina ir sujaudina staiga pamatytas antkapis, ant kurio užrašyta: ‚Et in Arcadia ego'". Pačiame eilėraštyje p. Hemans seka Sannazaro ir Diderot pėdomis, manydama, jog kape palaidota jauna mergaitė:

Was some gentle kindred maid
In that grave with dirges laid?
Some fair creature, with the tone
Of whose voice a joy is gone?

(„Ar kokia miela mergaitė / Apraudota ir palaidota šiame kape? / Kokia nors daili esybė, kurios balsas jau nutilęs / Ir išblėsęs džiaugsmas?")

Taigi, kaip matome, nors pirmapradė *Et in Arcadia ego* reikšmė kur ne kur išliko Britų salyne, vis dėlto bendroji raida už Anglijos ribų baigėsi beveik visuotiniu pripažinimu to, ką būtų galima pavadinti elegine interpretacija, kurią įtvirtino Poussino Luvro paveikslas. O paties Poussino tėvynėje, Prancūzijoje, devynioliktajame amžiuje humanistinė tradicija jau buvo tokia sunykusi, jog Gustave'as Flaubert'as, didis ankstyvųjų impresionistų amžininkas, visiškai nebesuprato garsiosios frazės reikšmės. Savo gražiame Bois de la Garenne aprašyme – „parc très beau malgré ces beautés factices*", be Vestos šventyklos, jis mini dar Draugystės šventyklą bei daug dirbtinių griuvėsių: „sur une pierre taillée en forme de tombe, *In Arcadia ego*, non-sens dont je n'ai pu découvrir l'intention"[50], „antkapio formos akmenyje įrašyta *In Arcadia ego* – kažkokia nesąmonė, kurios reikšmės negalėjau išsiaiškinti".

Nesunku įžvelgti, kad naujoji „Antkapio Arkadijoje" samprata, kuriai davė pradžią Poussino Luvro paveikslas ir kuriai atsirasti padėjo klaidingas jo įrašo vertimas, gali sukelti kone priešingo pobūdžio apmąstymus – viena vertus, slogius ir melancholiškus, kita vertus, ramius ir guodžiančius; o dažniausiai – tikrą „romantinę" ir vienokių, ir kitokių apmąstymų samplaiką. Richardo Wilsono paveiksle piemenys ir epitafinis paminklas – šįsyk ne visai taisyklingas *stele* – paverčiami paprasčiausiu *staffage*, pabrėžiančiu nebylią Kampanijos rimtį saulėlydžio metu. Johanno Georgo Jacobi'o 1769 metų paveiksle *Winterreise* („Žiemos kelionė") – vokiečių literatūroje, regis, tai pirmasis „Antkapis Arkadijoje" – rašoma: „Gražiame gamtovaizdyje išvydęs antkapį su įrašu *Auch ich war in Arkadien*, parodau jį savo draugams; trumpam stabtelėjame, vieni kitiems paspaudžiame ranką ir traukiame toliau."[51] O keistai patrauklioje graviūroje (94 il.), kurios autorius vokiečių romantikas Carlas Wilhelmas Kolbe, įsi-

* Parkas labai gražus, nepaisant jo dirbtinių grožybių (*pranc.*).

[50] Gustave Flaubert, „Par les champs et par les grèves", *Oeuvres complètes*, Paris, 1910, p. 70; šią pastraipą man maloniai nurodė Georgas Swarzenskis.

[51] Žr. Büchmann, op. cit.

gudrinęs konstruoti džiungles ir miškus iš padidintų pievažolių, vaistažolių ar kopūstlapių, virtusių krūmais bei medžiais, – šioje graviūroje antkapis su įrašu (čia teisingai skelbiančiu *Et in Arcadia ego*, nors graviūros legendą apibūdina klaidingi žodžiai „Auch ich war in Arkadien“) yra tik tam, kad pabrėžtų švelnų dviejų įsimylėjėlių atsidavimą vienas kitam. Goethe frazę *Et in Arcadia ego* vartojo iš jos visiškai eliminuodamas mirties idėją.[52] Jis vartojo sutrumpintą variantą („Auch ich in Arkadien“) kaip savo garsiojo pasakojimo apie palaimingąją kelionę į Italiją moto, reiškiantį tik tiek: „Ir aš buvau džiaugsmo ir grožio šalyje.“

Kita vertus, Fragonard'as išsaugojo mirties idėją; tačiau išsakė priešingą mintį. Jis pavaizdavo du kupidonus, turbūt dviejų mirusių įsimylėjėlių vėles, apsikabinusias sudužusiame sarkofage, ir kitus mažesnius kupidonus, plasnojančius aplink, bei draugišką genijų, apšviečiantį sceną vestuvinio deglo šviesa (95 il.). Čia raida, apsukusi pilną ratą, grįžta į pradinį tašką. O į Guercino „Net Arkadijoje yra mirtis“ Fragonard'o piešinys atsiliepia: „Net mirtyje gali būti Arkadija.“

[52] Taip pat plg. Goehte's *Faust*, III, 3:

Gelockt, auf sel'gem Grund zu wohnen,
Du flüchtetest ins heiterste Geschick!
Zur Laube wandeln sich die Thronen,
Arcadisch frei sei unser Glück!

Ji mudu lyg palaima jaunadienė
Meilingai šaukia, šaukia pas save.
Tegu atstoja sostą mums pavėnė,
Ir džiaukimės Arkadija gaivia!
(Vertė Aleksys Churginas)

Vėlesnėje vokiečių literatūroje ši grynai hedonistinė arkadiškosios laimės interpretacija paprasčiausiai virto banalia „pasilinksminimo“ samprata. Štai kodėl vokiškame Offenbacho *Orphée aux Enfers* (*Orfėjas pragare*) variante herojus dainuoja „Als ich noch Prinz war von *Arkadien*“, užuot dainavęs: „Quand j'étais prince de *Béotie.*“

Epilogas: trys meno istorijos dešimtmečiai Jungtinėse Valstijose

Perkelto europiečio įspūdžiai

Istorikas, net ir gilindamasis į tolimą praeitį, negali būti visiškai objektyvus. O pasakojant apie savo paties patirtį ir reakcijas, asmeninis veiksnys tampa toks svarbus, jog skaitytojas turėtų sąmoningai jo pasisaugoti. Todėl pradėsiu keliomis autobiografinėmis pastabomis, nors ir nelengva kalbėti apie save nesukeliant apsimestinio kuklumo arba pabrėžto išdidumo įspūdžio.

Pirmą kartą į šią šalį atvykau 1931 metų rudenį Niujorko universiteto kvietimu. Tuomet buvau dailės istorijos profesorius Hamburge; o kadangi šis Hanzos miestas visada didžiavosi savo kosmopolitiškomis tradicijomis, vadovybė ne tik mielai išleido mane vienam semestrui, bet ir vėliau nutarė taip viską sutvarkyti, kad galėčiau dėstyti pakaitom semestrą Hamburge, semestrą Niujorke. Taip trejus metus paeiliui į darbą teko keliauti skersai Atlanto. Kai 1933 metų pavasarį naciai išvijo visus valdininkus žydus, aš tuo metu kaip tik buvau Niujorke, o mano šeima – vis dar namuose. Su malonumu prisimenu, kaip gavau ilgą telegramą vokiečių kalba, informuojančią mane apie mano atleidimą, užantspauduotą žalio popieriaus juosta su užrašu: „Laimingų Velykų, Vakarų Sąjunga."

Kaip vėliau paaiškėjo, šie sveikinimai buvo geras ženklas. Grįžau į Hamburgą tik asmeninių reikalų sutvarkyti ir priimti kelių ištikimų studentų doktorantūros egzaminus (keista, tačiau nacių režimo pradžioje tai dar nebuvo draudžiama); ir, gelbstint mano ame-

rikiečiams draugams ir kolegoms, kurių neužmiršau ir niekada neužmiršiu, jau 1934 metais įsikūrėme Prinstone. Vienerius metus dėsčiau ir Prinstono, ir Niujorko universitetuose, o 1935 metais mane pakvietė į Aukštesniųjų studijų institute (Institute for Advanced Study) naujai įsteigtą humanitarinių mokslų fakultetą, kuris žymus tuo, kad jo nariai atvirai dirba mokslinį darbą ir tik atliekamu laiku dėsto, nors daugumoje kitų švietimo įstaigų yra atvirkščiai. Be to, toliau dėsčiau ir kituose universitetuose, dažniausiai Prinstono ir Niujorko.

Sakau tai norėdamas pabrėžti, kad mano patirtis šioje šalyje su visais jos privalumais bei trūkumais nėra tipiška. Kai dėl privalumų, tai, priešingai negu beveik visi mano kolegos, įskaitant amerikiečius, niekada nebuvau pernelyg apkrautas dėstymu ir visada turėjau galimybių atsidėti moksliniam darbui; kitaip negu daugeliui imigrantų mokslininkų, man nusišypsojo laimė ir į Jungtines Valstijas atvykau kaip svečias, o ne kaip pabėgėlis; ir – sakau tai su giliausiu dėkingumu – nuo to laiko, kai 1933 metais mano statusas staiga pakito, niekas niekada man neleido pasijusti kitaip. Kai dėl trūkumų, tai nepažįstu nei Pietų anapus Ašvilio Šiaurės Karolinoje, nei Vakarų anapus Čikagos ir kaip profesorius, deja, niekada neturėjau progos artimiau pabendrauti su bakalaurais.

I

Nors ir išaugusi iš tradicijos, siekiančios itališkąjį renesansą ir, žinoma, klasikinę antiką, meno istorija – tai yra žmogaus sukurtų objektų, kuriems teikiama aukštesnė vertė už utilitarinę, istorinis analizavimas ir interpretavimas, kiek šiuodu skiriasi, viena vertus, nuo estetikos, kritikos, ekspertizės ir „mokėjimo vertinti“, kita vertus, nuo grynai antikvarinių tyrimų – palyginti neseniai įsiliejo į akademinių disciplinų šeimą. Taip jau atsitiko, kad, vieno amerikiečio mokslininko žodžiais tariant, „jos gimtoji kalba – vokiečių“. Ne kur kitur, o vokiškai kalbančiose šalyse ją pirmą kartą imta traktuoti kaip visapusiškai pribrandintą *Fach**, čia ji ypač uoliai

* Mokslo sritis, dėstomasis dalykas (*vok.*).

puoselėta, čia darė vis didesnę įtaką kaimyninėms sritims, įskaitant net jos vyresnę bei konservatyvesnę seserį – klasikinę archeologiją. Pirmoji knyga, kurios antraštiniame puslapyje puikuojasi žodžiai „meno istorija“, – tai 1764 m. išleista Winckelmanno *Senovės meno istorija* (*Geschichte der Kunst des Altertums*), o metodinius naujojo mokslo pagrindus padėjo 1827 m. Karlo Friedricho von Rumohro veikalas *Italų tyrinėjimai* (*Italienische Forschungen*). Pirmoji katedra įsteigta dar anksčiau – 1813 m. Getingene, o pirmasis jos šeimininkas buvo neprilygstamasis Johannas Dominicas Fiorillo (nepaisant jo pavardės – tikras hamburgietis). Laikui bėgant, greitai gausėjančias katedras Vokietijos, Austrijos ir Šveicarijos universitetuose garsino žmonės, kurių vardai keri dar ir dabar: Jakobas Burckhardtas, Julius von Schlosseris, Franzas Wickhoffas, Carlas Justis, Aloisas Rieglis, Maxas Dvořàkas, Georgas Dehio, Heinrichas Wölfflinas, Aby Warburgas, Adolphas Goldschmidtas, Wilhelmas Vöge. Taip pat buvo įprasta, jog didžiausioms viešosioms kolekcijoms vadovavo žmonės, žinomi ne tik kaip mokslininkai, bet ir kaip administratoriai bei ekspertai – pradedant Adamu Bartschu bei Johannu Davidu Passavant'u ir baigiant Wilhelmu Bode, Friedrichu Lippmannu, Maxu J. Friedländeriu bei Georgu Swarzenskiu.

Nemanau, kad iškeldamas šiuos faktus galėčiau būti apkaltintas atžagariu vokišku patriotizmu. Aš suvokiu pavojus, slypinčius meno istorijos metoduose, kurie pravardžiuojami „teutoniškais“; suvokiu ir tai, kad ankstyvas, galbūt pernelyg ankstyvas institucinis disciplinos įteisinimas ne visuomet davė pageidaujamus vaisius. Esu įsitikinęs, kad kiekvienas puslapis Leopoldo Delisle ir Paulio Durrieu, Louis Courajod ir brolių Goncourt'ų, Montague Rhodes Jameso (norėjusio, kad jį vadintų „antikvaru“) ir Campbello Dodgsono, Cornelis'o Hofstede de Grooto ir Georges'o Hulin de Loo yra svaresnis už toną vokiškų disertacijų. Taip pat suprantu, kad anglų džentelmenui meno istorikas panašesnis į vyruką, kuris viešai aptarinėja savo pažįstamų moterų žavesį, užuot mylėjęsis su jomis slapčiomis arba sudarinėjęs jų genealoginius

medžius[1]; nei Oksforde, nei Kembridže iki šiol nėra nuolatinės meno istorijos katedros.[2] Tačiau nenuneigsi, kad didžiojo egzodo laikais, ketvirtajame dešimtmetyje, vokiškai kalbančios šalys vis dar buvo meno istorijos priešakyje – išskyrus Jungtines Amerikos Valstijas.

II

Čia meno istorija per kelis dešimtmečius sugebėjo pakartoti procesą, trukusį nuo Bellori ir Baldinucci iki Rieglio ir Goldschmidto, panašiai kaip J.P. Morgano kolekcinė veikla – pradedant nuo smulkių objektų, itin vertingų dėl brangios medžiagos ar sunkaus darbo, ir baigiant senųjų meistrų piešiniais – vainikavo procesą, trukusį nuo Beri kunigaikščio (Duc de Berry) iki Mariette'o ir Crozat. Meno istorija, iš pradžių buvusi tokių visuomenininkų ir literatų kaip Henry's Adamsas bei Charlesas Eliotas Nortonas (kurio Harvardo paskaitas jo sūnus pavadino „Paskaitomis apie šiuolaikinius papročius su pavyzdžiais iš antikinių menų") laisvalaikio užsiėmimas, XX a. pradžioje išsikerojo į savarankišką discipliną, o po Pirmojo pasaulinio karo (kas, *terminus post quem*, yra pranašiškas ženklas) metė iššūkį ne tik germaniškųjų kraštų, bet ir visos Europos lyderiavimui šioje srityje. Taip galėjo atsitikti dėl to, kad jos pradininkai – tokie žmonės kaip Allanas Marquandas, Charles'as Rufus Morey's, Frankas J. Matheris, A. Kingsley's Porteris, Howardas C. Butleris, Paulis J. Sachsas – nebuvo išaugę iš tvirtos tradicijos ir į meno istoriją atėjo iš klasikinės filologijos, teologijos

[1] Vienas buvęs mano studentas, šiuo metu studijuojantis Oksforde, maloniai atkreipė mano dėmesį į tai, kad, praėjus vos aštuoniems mėnesiams po šios paskaitos pristatymo Pensilvanijos universitete, Britų transliacijų korporacija (British Broadcasting Corporation) transliavo du pranešimus, ginančius meno istoriją: N. Pevsner, „Reflections on Not Teaching Art History" (*The Listener*, XLVIII, 1952, nr. 1235, spalio 30, p. 715 ir t.) ir E. Waterhouse, „Art as a Piece of History" (ibid., nr. 1236, lapkričio 6, p. 761 ir t.). Šie pranešimai, abu labai turiningi, o antrasis dar ir nepaprastai sąmojingas, transliuoti laidoje: „An Un-English Activity?" (Neangliškas užsiėmimas?)

[2] [1955 m. gegužę mane pasiekė žinia, kad tokia katedra jau įsteigta Oksforde. *Hosanna in excelsis*.]

bei filosofijos, literatūros, architektūros ar tiesiog kolekcionavimo. Jie tapo profesionalais iš pašaukimo.

Iš pradžių naujoji disciplina turėjo išsivaduoti iš meno praktikavimo, populiarinimo ir amorfiško „bendrojo lavinimo" pinklių. Pirmieji žurnalo *Art Bulletin*, įkurto 1913 metais ir dabar laikomo geriausiu periodiniu meno istorijos leidiniu visame pasaulyje, numeriai iš esmės buvo skirti tokioms temoms kaip „Kokius meno pradmenis A.B.* mokymo programa koledže turėtų suteikti būsimam meno mėgėjui?"; „Dailės reikšmė koledžo mokymo programoje"; „Kokie paveikslai patinka žmonėms"; „Vaiko ruošimas meno studijoms koledže". Meno istorija, kokia ji yra žinoma mums, įsmuko pro užpakalines duris prisidengdama klasikine archeologija („Fogo muziejaus Viduržemio jūros baseino radiniai ir jiems giminingi kūriniai Amerikoje"), šiuolaikinių reiškinių interpretacijomis („Auguste'o Rodino kūryba") ir ypač knygų recenzijomis. Tik 1919 metais (vieneri metai po paliaubų) ji išdrįso pakelti galvą. Ir tik 1923 metais, kai *Art Bulletin* nesigėdydamas išspausdino dešimt meno istorijos straipsnių ir tik vieną meno populiarinimo ir kai buvo nuspręsta, jog būtina įsteigti konkuruojantį periodinį leidinį – neilgai gyvavusį *Art Studies* – kova buvo laimėta (nors smulkių susišaudymų pasigirsta dar ir dabar). Maždaug tuo pačiu metu sukruto ir ėmė žvalgytis Europos mokslininkai, iš kurių ligi tol tik saujelė buvo apsilankiusi anapus Atlanto.

Be abejonės, jie žinojo, kad Jungtinėse Valstijose buvo sukauptos visokeriopos dailės kolekcijos ir kad Amerikoje parašytos kelios labai geros meno istorijos knygos – užtenka paminėti vien Allano Marquando gausias studijas apie Della Robbia šeimą (1912–1922), dvi Fredericko Mortimerio Clappo knygas apie Pontormo (1914 ir 1916), E. Baldwino Smitho monografiją apie ankstyvosios krikščionybės dramblio kaulo dirbinius Provanse (1918). Juos taip pat pasiekė gandai apie įdomias specialaus pobūdžio studijas, vykdomas keliuose Amerikos muziejuose ir viename tokiame Harvardo universitetete; apie tai, kad viena turtinga ponia Niu-

* Lot. *artium baccalaureus* arba menų bakalauras.

jorke įkūrė archyvinę biblioteką, kur saugomi tūkstančių tūkstančiai fotografijų; ir apie tai, kad jau nuo 1917 metų kitas universitetas, Prinstonas, rengia išsamų krikščioniškosios ikonografijos sąvadą (*Index of Christian Iconography*). Iš dalies jie visa tai laikė savaime suprantamu dalyku, iš dalies – ypatingu įvykiu. Tačiau 1923 ir 1924 metais beveik vienu metu pasirodė A. Kingsley Porterio *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads* (*Romaniškoji skulptūra piligrimų keliuose*), išsyk pakeitusi visame Europos žemyne nusistovėjusią nuomonę apie dvyliktojo amžiaus skulptūros chronologiją ir geografiją; Alberto M. Friendo garsioji esė, kurioje autorius iškėlė hipotezę, esą viena žymiausių ir paslaptingiausių Karolingų mokyklų veikusi Karališkojoje Sen Deni abatijoje; ir Charleso Rufuso Morey apybraiža „Sources of Medieval Style“ („Viduramžių stiliaus ištakos“), kurioje autorius ryžosi viduramžių dailės sąrangą paaiškinti trimis pagrindinėmis srovėmis kaip Kepleris saulės sistemos sąrangą – trimis pagrindiniais dėsniais. Joks Europos mokslininkas – juolab vokiečių ir austrų, kurie, tenka pripažinti, buvo atviresni užsienio literatūrai už daugumą italų ir beveik visus prancūzus – nebegalėjo nepastebėti to, kad Jungtinės Valstijos tapo pagrindine meno istorijos jėga ir kad, kita vertus, Jungtinėse Valstijose meno istorija įgavo naują, savitą veidą.

Kitas dešimtmetis – nuo 1923 iki 1933 metų – patyrė, kaip atrodo šiandien, kažką panašaus į aukso amžių. Prinstonas ne tik vykdė kasinėjimus Mažojoje Azijoje ir Prancūzijoje bei įsteigė didžiulę rankraščių leidybos programą, bet ir sucementavo nusistovėjusią rafinuotų ankstyvosios krikščionybės, Bizantijos ir viduramžių meno tyrimų tradiciją. Harvardas išugdė daugybę energingų ir išsilavinusių jaunuolių, kurie ėmė vadovauti vis gausėjantiems ir besiplečiantiems muziejams. Chandleris R. Postas ir Walteris W. S. Cookas ilgus metus apleistą ispanų meno istoriją pavertė atskiru ir savarankišku baru. Fiske Kimballas ėmėsi epochinių Liudviko XIV, regentystės (*Régence*), Liudviko XVI ir rokoko stilių architektūrinių bei dekoratyvinių (dailės) studijų.

Williamas M. Ivinsas atvėrė naujas galimybes interpretuoti ir vertinti grafiką. Richardas Offneris ištobulino specialias Italijos primityvistų studijas, pasiekdamas kone tiksliųjų mokslų lygį. Jaunesnioji karta, kuriai šauniai atstovauja tokie mokslininkai kaip Rensselaer Lee, Meyeris Schapiro ir Millardas Meissas, jau pateikė pirmuosius savo nepaprasto talento įrodymus. Moderniojo meno muziejus (Museum of Modern Art), įkurtas Alfredo Barro, pradėjo kilti kaip ant mielių. Kaip tik šiems laimėjimams pasiekus apogėjų, Hitleris tapo Vokietijos šeimininku.

III

Ketvirtojo dešimtmečio pradžios Niujorkas iš Europos atkakusį meno istoriką – ypač jei šiam teko susipažinti su prohibicionistų eros pabaiga ir pajusti tą jaukaus atsipalaidavimo atmosferą, kurią sunku nupasakoti ir dar sunkiau prisiminti be nostalgijos, – glumino, stulbino ir sykiu džiugino. Atvykėlis galėjo mėgautis turtais, sukauptais muziejuose, bibliotekose, privačiose kolekcijose bei dailės salonuose. Įsitikino, kad tam tikrus viduramžių tapybos ir miniatiūros aspektus šioje šalyje galima tyrinėti išsamiau negu Europoje, kadangi, susiklosčius tam tikroms istorinėms aplinkybėms, didelis pluoštas svarbios medžiagos atsidūrė anapus vandenyno. Nustebo sužinojęs, kad Niujorko viešojoje bibliotekoje galima užsisakyti knygą be ambasados rekomendacijos ar dviejų atsakingų piliečių laidavimo, kad bibliotekos dirba ir vakarais, kai kurios net iki vidurnakčio, ir kad, regis, visi nuoširdžiai stengiasi padėti surasti medžiagą, kurios ieškai. Net ir Moderniojo meno muziejuje – iš pradžių įsikūrusiame dvyliktajame „Heckscher Building“ dangoraižio aukšte ir vėliau persikėlusiame į kuklų senovišką rusvo smiltainio pastatą dabartinėje vietoje – lankytojai nesulaukdavo kreivų žvilgsnių. Bibliotekininkai ir kuratoriai save, regis, visų pirma laikė informacijos perteikėjais, o ne „prižiūrėtojais“ ar *conservateurs*. Dar labiau stulbino nepaprastas meno istorikų pasaulio aktyvumas – nors jų veiklai buvo nesvetimas intelektualinis ir socialinis snobizmas, tačiau podraug nestigo ir užsidegimo: vyko nesuskaičiuojamos pa-

rodos ir nesibaigiančios diskusijos; privačiai finansuojami tyrimų projektai, čia pradėti, čia vėl užmesti; paskaitos, skaitomos ne tik mokslo šventovėse, bet ir turtingųjų namuose, kur publika atvykdavo dvylikacilindriais kadilakais, visko mačiusiais rols roisais, Piers Erou automobiliais ir lokomobiliais. Po šiuo blizgančiu paviršiumi galėjai justi nerimastingą ieškojimų ir atradimų dvasią, kuri, pažabota mokslinio sąžiningumo, gyvavo Kingsley Porterių ir Charlesų Rufusų Morey veikaluose.

Po Pirmojo pasaulinio karo meno istorija Amerikoje sėmėsi jėgų iš to, kas prieš du ar tris dešimtmečius buvo jos trūkumas: iš kultūrinio ir geografinio atstumo, skiriančio ją nuo Europos. Be abejonės, turėjo reikšmės ir tai, kad iš visų kariaujančių pusių tik Jungtinės Valstijos išsaugojo nepažeistą ekonomiką ir nestokojo lėšų kelionėms, mokslinėms priemonėms bei leidybai. Tačiau dar svarbiau tai, kad Jungtinės Valstijos pirmą kartą ėmė aktyviai, o ne pasyviai bendrauti su Senuoju pasauliu ir palaikė šiuos ryšius veikiau kaip bešališkas stebėtojas, o ne vien dėl savanaudiškų paskatų.

Europos šalių, esančių pernelyg arti viena kitos, kad galėtų bematant susitaikyti, ir varginamų pernelyg didelio skurdo, kad galėtų greitai atkurti kultūrinius mainus, tarpusavio ryšiai ilgus metus išliko suirę, o ryšiai tarp Europos ir Jungtinių Valstijų nė nebuvo nutrūkę arba labai greitai atsinaujino. Niujorkas tapo gigantišku radijo mazgu, gebėjusiu priimti ir išsiųsti informaciją į daugybę stočių, negalėjusių susisiekti tarpusavyje. Tačiau didžiausią įspūdį atvykėliui, ką tik supratusiam, kas dedasi Amerikoje, darė štai kas: europiečio meno istoriko mąstymą sąlygojo nacionaliniai ir regioniniai skirtumai, o amerikiečiams tokie apribojimai tiesiog neegzistavo.

Europiečiai mokslininkai arba nesąmoningai pasiduodavo, arba sąmoningai kovodavo su giliai įsišaknijusiais jausmais, kuriuos tradiciškai sukeldavo tokie klausimai kaip: kur atsirado kubo formos kapitelis – Vokietijoje, Prancūzijoje ar Italijoje; ar Rogeris van der Weydenas buvo flamandas, ar valonas; arba kur sumūryti pirmieji kryžminiai skliautai – Milane, Morienvalyje, Kane ar Dara-

me. Tokių klausimų narpliojimas dažniausiai apsiribodavo vietovėmis ir laikotarpiais, į kuriuos buvo sutelktas kelių kartų ar bent dešimtmečių dėmesys. Žiūrint iš kitapus Atlanto, visa Europa, nuo Ispanijos ligi Rytų Viduržemio jūros, susiliejo į vientisą panoramą, kurioje atskiros plokštumos išsidėsčiusios reikiamais atstumais ir matomos vienodai ryškiai.

Kadangi Amerikos meno istorikai galėjo regėti praeities perspektyvą, neiškreiptą nacionalinių ar regioninių interesų, jie sugebėjo regėti dabarties perspektyvų vaizdą, neiškreiptą asmeninių ar institucinių *parti pris*. Europoje – kur gimė visi žymūs šiuolaikinės dailės „judėjimai“ nuo prancūzų impresionizmo iki tarptautinio siurrealizmo, nuo Krištolinių rūmų iki Bauhauzo, nuo Moriso krėslo iki Alto krėslo, – paprastai nebelikdavo vietos objektyvioms diskusijoms, ką jau kalbėti apie istorinę analizę. Betarpiškas įvykių stebėjimas vertė rašytojus arba gintis, arba pulti, o išmintingesnius meno istorikus – tylėti. Jungtinėse Valstijose tokių žmonių kaip Alfredas Barras ir Henry-Russellas Hitchcockas, neminint kitų šios srities pionierių, požiūriui į šiuolaikinį įvykių sūkurį būdingas tas pats entuziazmo ir nešališkumo atspalvis, o jų raštams – ta pati pagarba istoriniam metodui ir tas pats dėmesys kruopščiam dokumentavimui, kokių reikalauja keturioliktojo amžiaus dramblio kaulo dirbinių ar penkioliktojo amžiaus atspaudų studijos. Pasirodo, kad „istorinį atstumą“ (paprastai tam reikia nuo šešiasdešimties iki aštuoniasdešimties metų) gali pakeisti kultūrinis ir geografinis nuotolis.

Bene pati didžiausia nauda, kurią atvykusiam mokslininkui galėjo atnešti jo persikėlimas – tai proga pasinerti į meno istoriją be jokių provincinių laiko ir erdvės apribojimų ir įsijungti į mokslo, tebesklidino jaunatviškos nuotykių ieškotojo dvasios, kūrimą. Be to, jam buvo laimė suartėti – ir retsykiais susikirsti – su anglosaksišku pozityvizmu, kuris iš esmės nepasitiki abstrakčiu spekuliatyviu mąstymu; įsigilinti į dalykines problemas (pavyzdžiui, įvairios tapybos ir grafikos technikos arba statika architektūroje), kurios Europoje dažniausiai buvo laikomos muziejų bei technologijos mo-

kyklų, o ne universitetų reikalu; galiausiai jis privalėjo, laimei ar nelaimei, reikšti savo mintis angliškai.

Iš to, kas buvo pasakyta apie mūsų disciplinos istoriją, akivaizdu, jog meno istorijos žodynas vokiškai kalbančiose šalyse tapo sudėtingesnis ir įmantresnis negu kur kitur ir galiausiai virto specializuota kalba, kurią – naciams dar nespėjus vokiečių literatūrą padaryti nebesuprantamą vokiečiams, nesergantiems jų liga – buvo nelengva iššifruoti. Mūsų filosofijoje žodžių daugiau negu žvaigždžių danguje, ir kiekvienam meno istorikui, išsimokslinusiam Vokietijoje ir panorusiam kalbėti angliškai, teko kurti savo žodyną. Čia ir paaiškėjo, kad jo gimtoji terminija neretai buvo arba pernelyg miglota, arba išvis netiksli; deja, vokiečių kalba leidžia gana banalią mintį paslėpti po storu tariamo išmintingumo šydu, ir, atvirkščiai, vienas žodis gali turėti aibę reikšmių. Pavyzdžiui, žodis *taktisch*, kuris paprastai reiškia „taktinis", kaip priešingybė „strateginiam", vokiečių menotyroje vartojamas kaip žodžio „taktilinis" ar net „tekstūrinis", „juntamas" ar „apčiuopiamas" atitikmuo. O visur vartojamas būdvardis *malerisch* verčiamas, priklausomai nuo konteksto, septyniais ar aštuoniais būdais: „spalvinis" – pasakyme „spalvų kratinys"; „tapybiškas" (ar „tapybinis"), kiek šis skiriasi nuo „skulptūrinio"; „neryškus", „sfumatinis" arba „bekontūris", kaip priešingybė „linijiniam", „aiškiai apibrėžtam"; „laisvas", kiek šis skiriasi nuo „griežto"; „pastozinis" – nuo „lygaus". Žodžiu, meno istorikas, kalbėdamas ar rašydamas angliškai, privalo daugmaž žinoti, ką jis nori pasakyti, ir ši „padėtis be išeities" mums visiems buvo nepaprastai naudinga. Beje, kaip tik tokia padėtis ir dar tai, kad amerikietis dėstytojas kur kas dažniau susiduria su neprofesionalia ir nepatyrusia publika negu jo europietis kolega, stipriai pasitarnavo tam, kad „atsirištų mūsų liežuviai". Priversti reikšti savo mintis tiksliai ir suprantamai ir čia pat, savo pačių nuostabai, suvokę, jog sugebame tai daryti, mes staiga įsidrąsinome rašyti knygas apie ištisus meistrus ar ištisus laikotarpius, užuot – vien tik – rašę tuzinus specialių straipsnių; išdrįsome svarstyti, tarkim, bendrą klasikinės mitologijos viduramžių dailėje

problemą, užuot – vien tik – tyrinėję pavienes Heraklio ar Veneros transformacijas.

Tai tik keletas dvasinių malonių, kurias ši šalis suteikė atvykėliams meno istorikams. Ne man spręsti, ar jie atsidėkojo už tai ir kokiu būdu tai padarė. Aš tik norėčiau paminėti, kad čia atvykę jie tam tikru istoriniu momentu neabejotinai suaktyvino meno istorijos kaip akademinės disciplinos plėtotę ir populiarumą plačiosios visuomenės sluoksniuose. Man nežinomas nė vienas atvejis, kad užsienietis meno istorikas būtų išstūmęs amerikietį. Imigrantai arba papildė koledžuose bei universitetuose jau buvusių katedrų kolektyvus (muziejai dėl suprantamų, tačiau gana delikačių priežasčių jiems nebuvo tokie svetingi), arba jiems buvo patikėta pradėti dėstyti meno istoriją ten, kur anksčiau jos nebūta nė kvapo. Bet kuriuo atveju Amerikos studentijos ir profesūros galimybės tik išsiplėtė, o ne susiaurėjo. Tačiau vieną kartą atvykėlių mokslininkų grupei teko garbė prisiimti lemiamą vaidmenį procese, kurį drąsiai galima vadinti išskirtiniu: tai Dailės instituto prie Niujorko universiteto (Institute of Fine Arts of New York University) iškilimas.

Jis išsirutuliojo iš nedidelio aspirantūros skyriaus, kuriame ir man teko laimė dirbti nuo 1931 metų ir kuriam tuo metu priklausė apie tuzinas studentų ir trys ar keturi profesoriai – skyriui, neturėjusiam nei savo auditorijų, ką jau kalbėti apie nuosavą pastatą, nei kokios nors įrangos. Tiek paskaitos, tiek seminarai vykdavo Metropoliteno muziejaus pusrūsyje, kurį vadino „laidotuvių biuru“ ir kur už rūkymą grėsė mirties bausmė, o prižiūrėtojai marmuriniais veidais 18 val. 55 min. išgrūsdavo mus lauk, nepaisydami to, kad pranešimas ar diskusija buvo tik įpusėję. Vienintelė išeitis tuomet būdavo – persikelti į jaukų barą, nelegaliai prekiavusį svaigiaisiais gėrimais, Penkiasdešimt antrojoje gatvėje; ir toks potvarkis, kurio dėka užsimezgė keletas ilgalaikių draugysčių, sėkmingai galiojo vieną ar du semestrus. Vis dėlto nelegalių barų dienos jau buvo suskaičiuotos, ir didmiesčio universiteto studentai pajuto poreikį turėti kokią nors, kad ir menką vietelę kiek arčiau Metropoliteno muziejaus, kur būtų galima susitikti, parūkyti ir aptarti savo

reikalus be gėrimų ir be dėstytojų priežiūros. Taigi išsinuomojome ankštą butą Aštuoniasdešimt trečiosios ir Medison aveniu sankryžoje, kur įkurdinome dėstytojų sukauptą diapozityvų kolekciją ir vieną iš standartinių meno knygų rinkinių, kuriuos užsisakius buvo galima įsigyti iš Carnegie korporacijos.

Per keletą metų net penkiems žymiems pabėgėliams iš Vokietijos pasiūlyta užimti nuolatines pareigas dabartiniame Dailės institute. Paslaptingu būdu sukauptos nemenkos lėšos. Ir šiandien šis institutas, kiek man žinoma, vienintelė nepriklausoma universitetinė įstaiga, skirta vien tik meno istorijos aspirantūrai, yra ne tik didžiausia, bet ir pati gyviausia bei visapusiškiausia tokio pobūdžio mokykla, užimanti šešių aukštų pastatą Rytų aštuoniasdešimtojoje gatvėje, turinti tinkamą biblioteką bei vieną geriausių diapozityvų kolekcijų; čia mokosi per šimtą studentų, pakankamai išprususių ir sumanių, kad galėtų leisti savo mokslinį žurnalą, ir kurios absolventų gretose puikuojasi žymiausių mokslo žmonių ir muziejininkų pavardės. Tačiau viso to nebūtų buvę, jei instituto vadovui Walteriui Cookui, neprilygstamos įžvalgos, atkaklumo ir pasiaukojimo žmogui, turinčiam verslininko gyslelę ir neturinčiam prietarų (jis mėgdavo sakyti: „Hitleris yra mano geriausias draugas – jis purto obelį, aš renku vaisius“), išganingas fašizmo ir nacizmo iškilimo Europoje ir spontaniško meno istorijos sužydėjimo Jungtinėse Valstijose vienalaikiškumas nebūtų suteikęs tam palankios progos.

IV

Ką tik minėjau, kad amerikietis mokslininkas dažniau negu europietis susiduria su neprofesionalia ir neprityrusia publika. Viena vertus, šitai galima paaiškinti tam tikromis aplinkybėmis. Dėl tam tikrų priežasčių, vis dar nežinomų antropologams, amerikiečiai, regis, labai mėgsta klausytis paskaitų (tokį pomėgį skatina ir juo naudojasi mūsų muziejai, kurie, skirtingai nei panašios įstaigos Europoje, laiko save kultūros centrais, o ne paprasčiausiomis kolekcijų saugyklomis) ir dalyvauti konferencijose bei simpoziumuo-

se. „Dramblio kaulo bokštas“, kuriame profesoriai turėtų praleisti visą savo gyvenimą – beje, šis posakis atsirado devynioliktajame amžiuje, suplakus palyginimą iš *Giesmių giesmės* ir Danajos bokštą iš Horacijaus, – turi daug daugiau langų paslankesnėje, palyginti su kitomis, šios šalies visuomenėje. Kita vertus, platesnį profesinės veiklos lauką sąlygojo ir Amerikos akademinio gyvenimo specifika. Čia esu priverstas bendrais bruožais aptarti vadinamuosius organizacinius klausimus – ta proga kuriam laikui peržengsiu savojo dalyko ribas, nes tai, kas tinka meno istorijai, tinka, *mutatis mutandis*, ir kitoms humanitarinių mokslų šakoms.

Akademinis gyvenimas Jungtinėse Valstijose ir Vokietijoje (norėčiau apsiriboti tik tiesiogine patirtimi)[3] iš esmės skiriasi tuo, kad Vokietijoje profesūra sėsli, o studentija paslanki, tuo tarpu Jungtinėse Valstijose yra atvirkščiai. Vokietis dėstytojas arba lieka Tiubingene iki gyvenimo pabaigos, arba pakviečiamas į Heidelbergą, o po to galbūt ir į Miuncheną ar Berlyną; tačiau kad ir kur jis būtų, ši vieta pastovi. Į jo pareigas įeina, be specialaus paskaitų ir seminarų kurso, kartkartėmis skaityti vadinamąjį *collegium publicum*[4], tai yra savaitinį paskaitų ciklą bendresnėmis temomis, kur

[3] Mano pastabos apie Vokietijos universitetų struktūrą (daugeliu atžvilgių panašią į Austrijos ir Švedijos universitetų struktūras), suprantama, aprėpia laikotarpį iki Hitlerio, kurio režimas iš pamatų sugriovė Vokietijos ir Austrijos akademinį gyvenimą. Tačiau, su keliomis išimtimis, šios pastabos, atrodo, tiktų ir laikotarpiui po 1945 metų, kada, kaip man žinoma, daugmaž buvo atkurtas *status quo*; kai kurie nedideli pokyčiai, kuriuos pastebėjau, paminėti šio skyriaus n. 4 ir 6. Dėl papildomos informacijos žr. fundamentalų A. Flexnerio veikalą *Universities, American, English, German*, New York, London, Toronto, 1930; ir įdomią apžvalgą – E.H. Kantorowicz, „How the Pre-Hitler German Universites Were Run“, *Western College Association; Addresses on the Problem of Administrrative Overhead and the Harvard Report: General Education in a Free Society*, Fall Meeting, 1945, lapkričio 10, Mills College, California, p. 3 ir t.

[4] Dalykiniai paskaitų kursai yra skaitomi *privatim*, kitaip tariant, kiekvieną semestrą studentai privalo įsiregistruoti ir įnešti nedidelį mokestį už savaitinę valandą. O štai seminarai buvo vedami *privatissime et gratis*, kitaip tariant, studentai nemokėdavo jokio mokesčio, tačiau dėstytojas, ir tik jis vienas, turėdavo teisę atsirinkti dalyvius. Kiek žinau, dabar už seminarus (išskyrus aukščiausiojo lygio, rengiamus specialiai kandidatams humanitarinių mokslų daktaro laipsniui gauti) reikia mokėti kaip ir už *privatim* paskaitas; tačiau dėstytojas išsaugojo priėmimo teisę.

dalyvavimas nemokamas ir laisvas visiems studentams, fakulteto nariams ir plačiajai visuomenei; tačiau tik retai jis pakyla į katedrą už savo instituto sienų, išskyrus dalykinius susitikimus ir kongresus. Vokietijoje studentui jo *abiturium* (oficialus vidurinės mokyklos atestatas) suteikia teisę stoti į bet kurį jam patinkantį universitetą, vieną semestrą praleisti vienur, kitą – kitur, kol atrandamas dėstytojas, kurio vadovaujamas studentas norėtų rengti daktarinę disertaciją (Vokietijos universitetuose nėra bakalauro ir magistro laipsnių) ir kuris priimtų jį tarsi į asmeninius mokinius. Jis gali studijuoti kiek tik nori laiko ir net pasirinkęs doktorantūrą – dingti neapibrėžtam laiko tarpui ir vėl atsirasti.

Čia, kaip žinia, padėtis – kitokia. Mūsų senesnieji koledžai ir universitetai – visi privatūs ir priklausomi nuo savo auklėtinių ištikimybės, kuri šioje šalyje yra tokia pat galinga, kaip ir ištikimybė viešajai mokyklai Anglijoje, – pasilieka priėmimo teisę ir ištisus ketverius metus nepaleidžia savo studentų. Valstybinės institucijos, nors pagal įstatymus ir turi priimti kiekvieną atestuotą savo šalies studentą, vis dėlto stengiasi laikytis pastovumo principo. Į perėjimus iš vienos mokyklos į kitą žiūrima labai nepalankiai. Aspirantai, ir tie stengiasi likti, jei tik galima, toje pačioje mokykloje, kol įgyja magistro laipsnį. Tačiau, tarsi norėdami užglaistyti skirtumus ir garantuoti daugmaž vienodą dėstymą, tiek koledžai, tiek universitetai dažnai iš kitur kviečiasi dėstytojus ir profesorius, kartais tik vienai paskaitai, kartais kelioms savaitėms, o kartais visam semestrui ar net metams.

Kviestiniam dėstytojui tokia sistema duoda daugeriopos naudos. Ji plečia akiratį, leidžia užmegzti ryšius su daugeliu įvairių kolegų ir studentų, ir po kelerių metų atsiranda malonus jausmas, tarsi daugelyje universitetų būtum kaip namie – panašiai kaip ke-

---

Vokietijoje humanitarinių mokslų studentas kiekvieną semestrą, be mokesčio už individualius kursus, kurių tam tikras minimumas privalomas, tačiau vienoks ar kitoks pasirinkimas laisvas, moka tik registracijos mokestį ir „stojimo mokestį", kuris suteikia teisę naudotis biblioteka, lankyti seminarus, garantuoja medicininį aptarnavimą ir t.t.

liaujantys Renesanso humanistai jausdavosi daugelyje miestų bei dvarų. Tačiau studentui, pasirinkusiam humanitarinius mokslus, ši sistema akivaizdžiai kliudo. Dažnai koledžo pasirinkimą nulemia šeimos tradicija ar dėl finansinių priežasčių jam nėra iš ko rinktis, o aukštoji mokykla dažniausiai pasirenkama ta, kuri jį priima mokytis. Net jeigu jis patenkintas savo pasirinkimu, neturėjimas progos išmėginti kitas galimybes susiaurina jo akiratį ir susilpnina iniciatyvą, o jeigu pasirinkimas nesėkmingas, tuomet padėtis gali tapti išties tragiška. Tokiu atveju trumpalaikis kontaktas su kviestiniais dėstytojais ne tik nesušvelnina netinkamos aplinkos žalingo poveikio, bet dargi labiau pagilina studento nusivylimą.

Nė vienas sveiko proto žmogus nesiūlys keisti sistemą, susiformavusią dėl atitinkamų istorinių bei ekonominių sąlygų, ir kurios negalima pertvarkyti nepakeičiant esminių Amerikos idėjų bei idealų. Aš tik noriu pabrėžti, kad ši sistema, kaip ir visos žmogaus sukurtos institucijos, turi savų trūkumų. Tas pats pasakytina apie kitus organizacinius ypatumus, kuriais skiriasi mūsų ir Europos akademinis gyvenimas.

Vienas svarbiausių skirtumų yra mūsų koledžų padalijimas į autonomiškus fakultetus (*amer.* – departments) – ši sistema svetima europietiškai mąstysenai. Pagal viduramžišką tradiciją Europos universitetai, įskaitant Vokietijos, suskirstyti į keturis arba penkis „fakultetus“: teologijos, teisės, medicinos ir filosofijos (pastarasis fakultetas dar dažnai skirstomas, viena vertus, į matematikos ir gamtos mokslų, o kita vertus, į humanitarinių mokslų fakultetus). Kiekvienas toks fakultetas turi tik po vieną, nors pasitaiko ir daugiau, katedrą, skirtą tokioms specialioms disciplinoms kaip graikų, lotynų, anglų, islamo kalbos, klasikinė archeologija arba kad ir meno istorija, jeigu apsiribosime tik humanitariniais mokslais; iš principo tokių fakultetų sudėtis priklauso tik nuo jų vadovų, kurie dažniausiai yra profesoriai (*ordinarii*).[5] Profesorius (*full profes-*

[5] Po Pirmojo pasaulinio karo vokiečių *Privatdozenten* ir *extraordinarii* (plg. n. 6) išsikovojo teisę deleguoti į fakultetus savo atstovus, renkamus vieneriems metams, kurie, žinoma, atstovauja savo grupei, o ne savo disciplinai; mano laikais

sor) suburia grupę, kurią apytiksliai sudaro docentai (*extraordinarii*) ir asistentai (*Privatodozenten*)[6], tapdamas jos branduoliu, tačiau formaliai neturėdamas jokios įtakos jų akademinei veiklai.

Hamburge jie netgi privalėdavo išeiti iš kabineto, kai būdavo svarstomi su jų disciplina susiję klausimai. Kai dėl *etatsmässige extraordinarii* (vėl plg. n. 6), tai nusistovėjusi tvarka įvairuoja. Daugelyje universitetų jie užima vietą fakultete tik tuo atveju, jeigu nėra jų disciplinos profesoriaus (*ordinarius*).

[6] Šie atitikmenys išties yra *labai* apytiksliai. Viena vertus, akademinis *Privatdozent* statusas (mūsų „dėstytojas“ vokiškuose universitetuose neturi atitikmens) buvo ir tebėra daug saugesnis ir garbingesnis net už mūsų neetatinių docentų (*associate professors*) statusą, ta prasme, kad privatdocentas mėgaujasi visiška dėstymo laisve ir negali būti atleistas iš pareigų kaip ir profesorius (*full professor*). Kita vertus, šis postas, ką sako ir jo pavadinimas, nenumato atlyginimo (kai kuriuose universitetuose ši tvarka panaikinta tik visai neseniai). Už mokslo nuopelnus (kuriuos atspindi *Habilitationschrift* [Habilitacinis darbas (*vok.*)] ir fakulteto nariams perskaitytas pranešimas) *Privatdozent*'ui suteikiamas *venia legendi* (leidimas dėstyti), tačiau jis nėra „samdomas“ tam, kad užpildytų mokymo programoje atsiradusias spragas, ir gali tikėtis tik studentų mokesčio už *privatim* paskaitas ir seminarus (plg. 4 n., p. 326). Jis gauna nuolatinį atlyginimą tik tada, kai sudaro *Lehrauftrag* (dėstymo sutartį) dėl konkretaus dalyko arba tampa asistentu ir tokiu atveju užsikrauna ant pečių didžiąją dalį darbų, susijusių su seminaro ar instituto veikla. Antraip jis turi pragyventi iš šalutinių pajamų arba subsidijų, gaunamų iš oficialių ar pusiau oficialių fondų. Šios tvarkos paradoksalumas ypač išryškėjo sunkiu laikotarpiu po Pirmojo pasaulinio karo – galiu tai pailiustruoti savo asmenine patirtimi. 1921 aš tapau Hamburgo universiteto, įkurto 1920, *Privatdozent'u* (buvau pakviestas); ir kadangi buvau vienintelis „etatinis“ savo disciplinos atstovas (mat kitas paskaitas skaitė ir seminarus vedė vietinių muziejų direktoriai bei kuratoriai), mane įpareigojo vadovauti gimstančiam meno istorijos seminarui ir suteikė išskirtinę privilegiją vadovauti doktorantams bei juos egzaminuoti. Tačiau atlyginimo negavau, ir, kai maždaug 1923 mano asmeninį turtą prarijo infliacija, mane padarė apmokamu asistentu to paties seminaro, kuriam aš pats nemokamai vadovavau. Šį įdomų asistento, asistuojančio sau pačiam, postą, kurį geranoriškasis senatas įsteigė todėl, kad asistento atlyginimas buvo šiek tiek didesnis už *Lehrauftrag*, užėmiau tol, kol 1926 man suteikė profesoriaus vardą, peršokdami *extraordinarius* etapą. Dabar girdėjau, kad *Privatdozenten* kai kuriuose Vakarų Vokietijos universitetuose gauna stipendiją *ex officio*; tačiau tokia tvarka mažina lig tol neribotą jų skaičių, ilgina minimalų laikotarpį tarp doktorantūros baigimo ir priėmimo į *Privatdozentur* nuo dvejų iki trejų metų bei įveda papildomą egzaminą, kurį išlaikęs kandidatas tituluojamas *Doctor habil* [*itandus*]. *Extraordinarii* skyla į dvi klases. Jie arba *Privatdozenten*, kuriems suteikiamas garbės profesoriaus titulas be materialinių permainų, arba *etatsmässige* („apmokami“) *extraordinarii*, kurių padėtis panaši į profesorių, išskyrus tai, kad jų atlyginimai mažesni ir kad jie nėra fakulteto nariai (plg. ankst. n.).

Jis atsakingas už savo seminaro ar instituto administravimą; tačiau laipsnius suteikia ir dėstytojus nepriklausomai nuo jų rango ar srities priima ir kviečia tik viso fakulteto susirinkimas.

Įpratusiems prie mūsiškės sistemos, kur fakultetai (*departments*) turi savivaldą ir veikia savo nuožiūra, ši nusistovėjusi tvarka atrodo absurdiška. Kandidatui pristačius savo disertaciją apie diakritinių ženklų raidą arabų kalboje, meno istorijos profesorius šiuo klausimu turi balso teisę, o islamo kalbų docentai ir asistentai – ne. Nė vienas profesorius, kad ir koks negabus organizaciniam darbui, negali būti atleistas nuo pareigos tvarkyti savo instituto ar seminaro reikalus. Taip pat nėra jokios galimybės atleisti iš darbo privatdocentą, kad ir koks beviltiškas jis būtų, nebent už disciplinos pažeidimus. Be to, jam negalima pavesti skaityti specialų paskaitų arba seminarų kursą (nebent yra sudarytas *Lehrauftrag*, panašus į čionykščio „kviestinio dėstytojo“ sutartį) ar uždrausti skaityti tokį kursą, kokį jis nori, visai neatsižvelgiant, ar tai patinka jo profesoriui, ar ne, jei tai atitinka jo *venia legendi* (leidimo dėstyti) profilį.[7]

Bet ir čia amerikietiškos sistemos privalumai (įskaitant, be kita ko, deramą lankstumą, pavyzdžiui, leidžiantį vyresniesiems magistrantams šiek tiek dėstyti savajame arba gretimame universitete) turi savų trūkumų. Amerikietis docentas (*associate professor*) ar asistentas (*assistant professor*) turi balsavimo teisę fakulteto susirinkimuose, tačiau privalo dėstyti tuos kursus, kuriuos jam nurodo fakultetas. Į prancūzų kalbos fakulteto reikalus negali kištis joks naujųjų laikų istorijos profesorius ir atvirkščiai; tačiau kaip tik tokia visiška fakultetų autonomija kelia du mirtinus pavojus: atsiribojimą ir uždarumą.

Meno istorikas apie diakritinius ženklus arabų kalboje gali žinoti lygiai tiek pat mažai, kiek ir arabistas – apie Caravaggio. Tačiau abu šie džentelmenai norom nenorom privalo susitikti kas dvi savaitės fakulteto susirinkimuose, ir tai išeina jiems į naudą, nes kiekvienas jų gali domėtis, tarkim, neoplatonizmu arba astro-

[7] Plg. n. 6.

loginėmis iliustracijomis ir tokiu būdu vienas kitą praturtinti; tai naudinga ir universitetui, kadangi jų skirtingi požiūriai į bendrą (akademinę) politiką gali būti pagrįsti ir todėl pravartūs aptariant reikalus *in pleno*. Graikų kalbos dėstytojas gali nieko nežinoti apie Chaucerį arba Lydgate'ą; tačiau gerai, kad jis turi teisę pasiteirauti, ar anglų kalbos dėstytojas, siūlydamas šaunų jaunuolį į docentus, nebus netyčia nepastebėjęs kito, galbūt ne tokio šaunaus, bet gabesnio jaunuolio. Tiesą sakant, mūsų mokslo įstaigos kreipia vis daugiau dėmesio į šiuos du pavojus – atsiribojimą ir uždarumą. Čikagos universitetas visus humanitarinių mokslų fakultetus pamėgino sujungti į vieną „skyrių"; kiti universitetai bando sukurti tarpfakultetines tarybas bei kursus; Harvardas taip susirūpino, kad net tvirtindamas dėstytoją nuolatiniam darbui, tarkim, klasikinių kalbų fakultete, pirma sukviečia „*ad hoc* tarybą", susidedančią iš Harvardo dėstytojų neklasikų ir klasikų iš kitų švietimo įstaigų. Vis dėlto suderinti savarankiškų fakultetų veiksmus steigiant „skyrių" yra maždaug tas pat, kas suderinti savarankiškų valstybių veiksmus steigiant tarptautinę organizaciją, na o tarybų rekomendacijos, regis, tik konstatuoja problemą, o ne ją sprendžia.

V

Žinoma, šis skirtumas tarp „fakultetų" ir „katedrų" sistemų, jeigu jas būtų galima taip pavadinti, atspindi ne tik kitokias politines bei ekonomines sąlygas, bet ir kitokią „aukštojo mokslo" sampratą. Pagal idėją (nors man ir labai gerai žinoma, kad europietiškasis idealas yra gerokai pakitęs ir tebekinta) Europos universitetas, ***universitas magistrorum et scholarium***, yra grupė mokslininkų, kurių kiekvieną supa *famuli* būrelis. Amerikietiškasis koledžas yra studentų grupė, patikėta dėstytojų kolektyvui. Iš europiečio studento, kurio niekas neprižiūri, išskyrus patarimus ir pastabas, gautas seminaruose ir asmeniniuose pokalbiuose, tikimasi, kad jis išmoks viską, ką gali ir nori išmokti, prisiimdamas visišką atsakomybę už savo paties sėkmę ar nesėkmę. Iš amerikiečio studento, be paliovos egzaminuojamo ir vertinamo, tikimasi, kas jis išmoks

viską, ką privalo išmokti, tačiau didžioji dalis atsakomybės už jo sėkmę ar nesėkmę atitenka ne jam, o jo dėstytojams (štai iš kur tos atsinaujinančios diskusijos mūsų universitetiniuose laikraščiuose apie tai, ar profesūra labai nusižengia savo pareigoms eikvodama laiką moksliniams tyrimams). Esminė problema, su kuria esu susidūręs mūsų akademiniame gyvenime – tai klausimas, kaip natūraliai pereiti nuo studentiško požiūrio, kai galvojama: „Aš tau moku už tai, kad mane mokytum, tai ir mokyk, velniai rautų" prie studentiško požiūrio, kai galvojama: „Tu turėtum žinoti, kaip išspręsti šią problemą; tai būk malonus ir parodyk, kaip tai padaryti"; o kalbant apie dėstytoją – nuo požiūrio, būdingo prižiūrėtojui, kuris sudarinėja ir vertina kontrolinius darbus, kad galėtų gauti oficialiai reikalaujamų tiek ir tiek procentų neišlaikiusiųjų, tiek ir tiek – išlaikiusiųjų bei tiek ir tiek – nusipelniusių pagyrimo rašto, prie požiūrio, būdingo sodininkui, kuris stengiasi išauginti medį.

Manoma, kad požiūris pasikeičia aspirantūroje ir po jos. Vis dėlto, kad ir kaip liūdna būtų pripažinti, eilinis aspirantas (tikras talentas sužiba bet kokioje sistemoje) atsiduria tokioje padėtyje, kokioje dar sunkiau išsiugdyti savarankišką mąstymą, sunkiau negu tam tikrai bakalaurų kategorijai – tai yra tiems, kurie už gerus mokslo rezultatus paskutiniame kurse atleidžiami nuo privalomų paskaitų.

Ne kas kitas, o pats fakulteto vadovas (dekanas) kiekvieną semestrą aspirantams skiria tam tikrą skaičių kursų ir seminarų (dažniausiai pernelyg daug), iš kurių šis privalo gauti kuo geresnius pažymius. Magistro baigiamojo darbo temą taip pat dažniausiai parenka vienas iš dėstytojų, vadovaujančių jo darbui. Galiausiai lieka baigiamasis egzaminas, sukurptas viso fakulteto pastangomis, kurio nė vienas fakulteto narys pats nesugebėtų deramai išlaikyti.

Apskritai paėmus, abi pusės nusiteikusios geranoriškai; dėstytojas – mielas, paslaugus ir rūpestingas, o studentas (turiu omenyje geriausius atvejus) – ištikimas ir dėmesingas. Tačiau mūsų sistemoje šios patrauklios savybės studento transformavimąsi į mokslininką, regis, kaip tyčia dar labiau apsunkina. Dauguma aspirantų

humanitarų yra finansiškai priklausomi. Visuomenėje, kurioje teisininkas, gydytojas ir, žinoma, geras verslininkas dėl suprantamų priežasčių vertinami kur kas aukščiau negu mokslininkas, reikia tvirtos valios, vos ne manijos, kad turtingos šeimos atžala nugalėtų savo tėvų, dėdžių, draugų nepritarimą ir paklustų savo pašaukimui, kurio didžiausias atpildas – tai profesoriavimas ir aštuonių ar dešimties tūkstančių dolerių metinis atlyginimas. Todėl eilinis aspirantas dažniausiai nėra kilęs iš turtingos šeimos ir turi pasirengti savarankiškam darbui kuo greičiau, kad ir kokie – geri ar blogi – pasiūlymai jo lauktų ateityje. Jeigu jis dailės istorikas, tuomet iš savo mokytojų jis tikisi, kad šie jį parengs darbui bet kurio muziejaus bet kuriame skyriuje arba dėstymui bet kurio kurso bet kuriame koledže; o mokytojai visomis išgalėmis stengiasi neapvilti šių lūkesčių. Rezultatas toks, kad ir aspirantą, ir jo mokytoją persekioja tai, ką norėčiau pavadinti visapusiškumo šmėkla.

Vokiškuose universitetuose šios visapusiškumo šmėklos arba, mandagiau tariant, susirūpinimo „subalansuota mokymo programa“ nėra. Visų pirma studentams suteikta judėjimo laisvė visapusiškumą daro nereikalingą. Dėstytojai rengia paskaitas apie tai, kas tuo metu juos labiausiai žavi, dalydamiesi ir džiaugdamiesi su studentais savo atradimais; o jeigu jaunuolis domisi kokia nors ypatinga sritimi, kuriai universitete neskirtas joks kursas, jis gali pervažiuoti (ir pervažiuoja) į kitą universitetą. Antra, akademinio proceso kaip tokio tikslas – studentui įdiegti ne kuo daugiau žinių, o kuo daugiau mokymosi įgūdžių – išmokyti ne tiek dalyko, kiek metodo. Baigusio universitetą europiečio meno istoriko įgytas turtas yra ne gana nevienodo lygio ir gana bendro pobūdžio meno istorijos žinios, kurių privalėjo pasisemti iš paskaitų, seminarų bei savarankiškų skaitymų, ir ne nuodugnesnis pažinimas vienos specialios srities, kuriai priklauso jo diplominio darbo tema, o sugebėjimas tapti srities, kuri ateityje galbūt užkariaus jo vaizduotę, specialistu. Ilgainiui vokiečio meno istoriko – ir drauge šių eilučių autoriaus – pasaulis darosi panašus į archipelagą, susidedantį iš mažų salelių, kuris iš lėktuvo galbūt atrodo vientisas, tačiau iš

tikrųjų yra vagojamas visiško neišmanymo kanalų; o jo amerikiečio kolegos pasaulį galima palyginti su masyviu specializuotų žinių plokščiakalniu, riogsančiu nespecializuotų žinių dykumoje.

Dar vienas svarbus skirtumas: gavęs mokslų daktaro laipsnį, vokietis meno istorikas, nusprendęs siekti akademinės karjeros, kuriam laikui paliekamas pats sau. Dvejus ar trejus metus jis neturi teisės dėstyti, kol neparašo rimto veikalo, kurio tema nebūtinai susijusi su jo daktarine disertacija. O gavęs *venia legendi*, kaip jau anksčiau minėta, tik jis vienas renkasi, kiek jam dėstyti – daug ar mažai. Tuo tarpu Amerikoje jaunas laisvųjų arba dailiųjų menų magistras paprastai tuojau pat tampa dėstytoju arba asistentu, kas reiškia apibrėžtą ir dažnai nemenką akademinių valandų skaičių ir dar užkrauna nerašytą pareigą – kurią skatina neseniai atsiradęs ir, mano galva, niekam tikęs įprotis – kuo greičiau pasiruošti daktaro laipsniui, be kurio neįmanomas joks kopimas karjeros laiptais. Jaunuolis ir toliau nesiliauja buvęs mechanizmo sraigteliu – skirtumas tik tas, kad dabar, užuot gavęs pažymius, pats juos rašo, tačiau jam itin sunkiai sekasi suderinti dėstymą ir tyrinėjimą, o šitų dalykų pusiausvyra, ko gero, ir yra pats didžiausias akademinio gyvenimo malonumas.

Jaunasis dėstytojas ar asistentas, vilkdamas per didelį „akademinį krūvį“ – šis bjaurus pasakymas savaime yra pakankamai iškalbingas sutrikimo, kurį bandau nusakyti, simptomas – ir dažnai neturėdamas tam reikiamų priemonių, paprastai nesugeba iš esmės įsigilinti į problemas, iškylančias ruošiantis paskaitoms; šitaip ir jis pats, ir jo studentai nepatiria malonumo ir naudos, kokius gali teikti kelionė į neištirtas erdves. Per visus formavimosi metus jis taip ir neturėjo progos „padykinėti“. O juk tik taip ir tampama humanitaru. Humanitarų negalima „rengti“; jie patys turi subręsti arba, jei leisite pasitelkti tokį buitinį palyginimą, išrūgti. Ne skaitiniai, skirti 301-ajam kursui, o pastraipa iš Erazmo Roterdamiečio arba Spenserio, arba Dante's, arba kokio nežinomo keturioliktojo amžiaus mitografo įžiebs mumyse ugnelę; dažniausiai juk randame ten, kur neieškome. *Liber non est*, sako

puikus lotyniškas priežodis, *qui non aliquando nihil agit*: „Nelaisvas tas, kuris neturi laisvo laiko."

Ir šiuo požiūriu pastaraisiais metais padėta daug pastangų, kad reikalai pajudėtų į gera. Dauguma meno fakultetų iš savo humanitarinių mokslų magistrų (M.A.), dailiųjų menų magistrų (M.F.A.) ir net humanitarinių mokslų daktarų (Ph.D.) nebereikalauja absoliučios visažinystės ir leidžia susitelkti ties viena ar keliomis sritimis. Dažnai baigus aspirantūrą „karjeros" pradžioje malonų atokvėpį suteikia Fulbraito stipendijos (Fulbright Fellowships) (kurios skiriamos tik studijoms užsienyje ir kurių klausimu galutinius sprendimus priima politinė, o ne mokslinė įstaiga). Fulbraito stipendiją gali gauti ir jau „įsikinkę" mokslininkai, kurie, be to, dar gali išsirūpinti metus ar dvejus nedrumsčiamo mokslinio darbo, jeigu apdovanojami tokiomis premijomis kaip Guggenheimo stipendija (Guggenheim Fellowship) ar laikina naryste Aukštesniųjų studijų institute, kurio pagrindinė paskirtis ir yra tokio pobūdžio pagalba. Tokio tipo stipendijos, žinoma, leidžia kurį laiką visai nedėstyti. Laimei, net pedagoginio ir mokslinio darbo suderinimo klausimas susilaukia vis daugiau dėmesio. Keletas universitetų, ypač Jeilis ir Prinstonas, įsteigė specialius fondus, sudarančius sąlygas arba visiškai atleisti nuo dėstymo gabiausius fakulteto narius, arba – dar originalesnis sumanymas – tam tikram laikotarpiui perpus sumažinti akademinių valandų skaičių nemažinant algų.

VI

Tačiau dar daug ką reikia nuveikti. Ir tik per stebuklą kada nors prisikasime prie dalyko, sukeliančio, mano galva, visus mūsų rūpesčius – prasto mokinių parengimo vidurinėse mokyklose. Iš mūsų vidurinių mokyklų – ir net iš daugelio madingų privačių mokyklų – būsimasis humanitaras išeina su trūkumais, kurie dažniausiai nebepataisomi arba reikalauja tokių laiko ir energijos sąnaudų, kokių jokia aukštoji mokykla nebegali skirti. Visų pirma, manau, kad klystama, kai berniukai ir mergaitės verčiami rinktis vienokią ar kitokią mokymo programą, kurioje gali nebūti klasikinių kalbų

arba matematikos, rinktis tokiame amžiuje, kai jie dar negali žinoti, ko jiems reikės gyvenime. Dar nesu sutikęs humanitaro, kuris apgailestautų, kad vidurinėje mokykloje teko mokytis matematikos bei fizikos. Antra vertus, Robertas Bunsenas, vienas didžiausių visų laikų mokslininkų, yra pasakęs, kad berniukas, kuris mokomas tik matematikos, taps ne matematiku, o asilu, ir kad jaunas protas geriausiai lavėja mokydamasis lotynų gramatikos.[8]

Tačiau net ir tarus, kad būsimajam trylikamečiam ar keturiolikmečiam humanitarui pavyko išsirinkti teisingą mokymo programą (tuo tarpu neseniai atlikta apklausa parodė, kad Niujorke iš milijono moksleivių tik tūkstantis mokosi lotynų ir tik keturiolika – graikų kalbos), net ir tuomet paprastai jis neparagauja tos nepaprastos ir sunkiai apibūdinamos mokslo dvasios, kurią Gilbertas Murray vadina *religio grammatici* – tos apsėstųjų religijos, kurstančios savo garbintojų sielose polėkį ir ramybę, entuziazmą ir pedantiškumą, nuoširdų kruopštumą ir nemenką tuščiagarbiškumą. Amerikietiška pedagogika reikalauja, kad jaunimo mokytojai – iš jų dauguma moterų – gerai išmanytų „elgesio modelius“, „grupės psichologiją“ ir „kontroliuojamą polinkį į agresyvumą“, tačiau neteikia didesnės reikšmės dalykinėms moksleivių žinioms ir beveik nesirūpina, ar jų domėjimasis dalyku arba mokymasis iš tikrųjų nuoširdus ir aktyvus. Tipiškas vokiečių „gimnazijos mokytojas“ yra – ar bent jau mano laikais buvo – itin netobulas žmogus, tai pasipūtęs, tai drovus, neretai nevalyvas ir tiesiog nuostabiai nieko neišmanantis apie paauglio psichologiją. Tačiau jeigu jau jis pasirinko mokyti berniukus, o ne universiteto studentus, tai beveik visuomet reiškė, kad jis –

[8] Galbūt sveika susipažinti su visu Bunseno pasisakymu, kurį išsaugojo vienas jo klausęsis biologas: „Im Anschluss an Gauss kam Bunsen auf die Frage zu sprechen, in welcher Weise man einen für Mathematik besonders begabten Jungen erziehen sole. ‚Wenn Sie ihm nur Mathematik beibringen, glauben Sie, dass er ein Mathematiker werden wird? – Nein, ein Esel.' Für besonders wichtig erklärte er die Denkerziehung durch die lateinische Grammatik. In ihr lernen die Kinder mit Gedankendinger umgehen, die sie nicht mit Händen greifen können, die jedock einer Gesetzmässigkeit unterliegen. Nur so lernen sie es, mit Begriffen sicher umzugehen.“ Žr. J. von Uexküll, *Niegeschaute Welten; Die Umwelten meiner Freunde*, Berlin, 1936, p. 142.

mokslininkas. Žmogus, mokęs mane lotynų kalbos, buvo Theodoro Mommseno draugas ir vienas autoritetingiausių Cicerono žinovų. Žmogus, mokęs mane graikų kalbos, buvo *Berliner Philologische Wochenschrift* redaktorius, ir niekada neužmiršiu įspūdžio, kurį mums, penkiolikamečiams berniukams, padarė šio mielo pedanto atsiprašymas už tai, kad jis nepastebėjo Platono tekste ne vietoje padėto kablelio. „Tai mano klaida, – tarė jis, – o juk prieš dvidešimt metų aš parašiau straipsnį apie šitą kablelį; ką gi, reikės iš naujo viską versti." Niekada neužmiršiu ir jo antipodo, žmogaus, sąmojingo ir išprususio kaip Erazmas, septintoje klasėje tapusio mūsų istorijos mokytoju ir prisistačiusio tokiais žodžiais: „Ponai, šiais metais pamėginsime išsiaiškinti, kas dėjosi vadinamaisiais viduramžiais. Faktų nedėstysiu; esate pakankamai suaugę, kad žinotumėte, kur apie juos pasiskaityti."

Iš tokių smulkių akimirkų kaip šios ir susideda bendrasis lavinimas. Jis turėtų prasidėti kuo anksčiau, kol gera atmintis ir imlus protas. Kas tinka metodui, tinka ir dalykui. Nemanau, kad vaiką ar paauglį reikia mokyti tik to, ką tuomet jis sugeba suvokti. Priešingai, ne kas kita, o pusiau suvirškinta frazė, pusiau nugirstas vardas, pusiau suprastas posmas, kartojamas dėl skambesio bei ritmo, o ne dėl prasmės, lūkuriuoja atmintyje, kursto vaizduotę ir staiga, prabėgus trisdešimčiai ar keturiasdešimčiai metų, išnyra tuomet, kai apžiūrinėjamas koks nors paveikslas pagal Ovidijaus *Fastus* arba *Iliados* motyvais sukurtas atspaudas – kaip hiposulfito prisotintas tirpalas, kuris maišomas staiga kristalizuojasi.

Jei kuris nors mūsų didžiųjų fondų rimtai norėtų padėti humanitariniams mokslams, galėtų įsteigti, *experimenti causa*, kelias ar keliolika pavyzdinių mokyklų, nestokojančių nei pinigų, nei prestižo, pritraukiančių aukšto lygio mokytojų, atitinkančių gero koledžo ar universiteto reikalavimus, ir studentų, pasirengusių kibti į mokymo programą, kurią pažangieji mūsų pedagogai pavadintų perdėta ir nenaudinga. Tačiau kažin ar kada nors taip įvyks.

Vis dėlto, atmetęs, regis, neišsprendžiamą vidurinio mokslo problemą, imigravęs humanitaras, apžvelgdamas pastarąjį dvidešimties

metų laikotarpį, neranda pagrindo nusiminti. Tradicijų, išaugusių vienos šalies ar žemyno dirvoje, negalima ir nereikia persodinti kitur. Tačiau jas galima kryžminti, ir toks kryžminimas, regis, jau prasidėjo ir vyksta.

Lieka tik vienas dalykas – būtų nesąžininga jo nepaminėti, kad ir kaip netaktiškai tatai skambėtų: turiu galvoje tų pačių jėgų, kurios ketvirtajame dešimtmetyje mus išvijo iš Europos, grėsmingą suklestėjimą – nacionalizmo ir nepakantos. Žinoma, nevertėtų daryti skubotų išvadų. Užsieniečiai linkę užmiršti, kad istorija niekada nesikartoja, bent jau visiškai. Tas pats virusas skirtingai veikia skirtingus organizmus, ir vienas iš viltingiausių skirtumų yra tas, kad, apskritai paėmus, Amerikos universitetų dėstytojai, regis, ne pataikauja blogio jėgoms, o grumiasi su jomis; ir bent jau kartą juos palaikė net absolventų taryba, kurios balso šiame krašte nevalia nepaisyti.[9] Tačiau negalime nekreipti dėmesio į tai, kad nuo šiol amerikiečiai gali būti teisėtai baudžiami ne tik už tai, ką daro ar padarė, bet ir už tai, ką sako ar pasakė, galvoja ar galvojo. Ir nors bausmės ne tokios, kokias taikė inkvizicija, vis dėlto jos nemaloniai panašios: ekonominis smaugimas vietoj fizinio, gėdos stulpas vietoj laužo.

Kai nuomonių skirtumas prilyginamas erezijai, į pažiūrėti nekenksmingų ir neginčytinų humanitarinių mokslų pamatus kėsinamasi nė kiek ne mažiau negu į gamtos ir visuomenės mokslų pamatus. Nuo biologo, ginančio netradicinį požiūrį į paveldimumą, ar ekonomisto, abejojančio dieviškąja laisvosios rinkos prigimtimi, persekiojimo ligi muziejaus direktoriaus, eksponuojančio paveikslus, kurie neatitinka kongresmeno Dondero skonio, arba dailės istoriko, Rembrandtą van Rijną labiau gerbiančio negu Rembrandtą Peale'ą, persekiojimo – tėra vienas žingsnis.

Dėstytojas privalo įgyti studentų pasitikėjimą. Jie turi būti tikri, kad jis, remdamasis savo profesine patirtimi, nepasakys nieko, ko

[9] Žr. Yale Alumni Committee, „On the Intellectual and Spiritual Welfare of the University. Its Students and Its Faculty", visas tekstas pakartotinai išleistas, pavyzdžiui: *Princeton Alumni Weekly*, LII, nr. 18, 1952, kovo 29, p. 3.

nesugebėtų pagrįsti, ir pasakys viską, ką reikėtų pasakyti. Dėstytojas, kuris leidosi įbauginamas ir pasirašė po teiginiu, nepriimtinu jo moraliniams įsitikinimams ir protui, ar – kas dar blogiau – tylėjo tuomet, kai jo pareiga buvo pareikšti savo nuomonę, giliai širdyje žino, jog nebeturi teisės į tokį pasitikėjimą. Į savo studentus jis žvelgia su nešvaria sąžine, o žmogus su nešvaria sąžine panašus į ligonį. Štai ką sako Sebastianas Castellio, drąsus teologas ir humanistas, kuris nutraukė ryšius su Calvinu, nes negalėjo pakęsti veidmainiavimo; kuris daugelį metų išlaikė savo žmoną ir vaikus dirbdamas paprastą darbą, nes negalėjo išsižadėti to, kuo tikėjo; ir kuris, apimtas galingo pasipiktinimo, priminė ateities kartoms, ką Calvinas buvo padaręs Migueliui Servetui. „Prievartauti sąžinę, – sako Castellio, – blogiau negu žiauriai nužudyti žmogų. Juk paneigti savo įsitikinimus – tas pats, kas sunaikinti sielą.“[10]

[10] R.H. Bainton, „Sebastian Castellio, Champion of Religious Liberty, 1515–1563“, *Castellioniana; Quatre études sur Sebastien Castellion et l'idée de la tolérance*, Leiden, 1941, p. 25 ir t.

Erwino Panofsky'o meno teorijos principai

Antanas Andrijauskas

Nors pasaulinę šlovę vokiečių meno istorikas Erwinas Panofsky's (1892–1968) pelnė kaip subtilus klasikinės dailės žinovas, mįslingų meninių siužetų šifruotojas ir kaip vienas įtakingo ikonologinio metodo pradininkų, tačiau ne mažiau svarbus jo indėlis ir sprendžiant pamatines teorines bei metodologines menotyros problemas. (Apie E. Panofsky'o meno teoriją žr.: J. Bialostocki, „Erwin Panofsky – myslicel, historik, człowiek", J. Bialostocki, *Refleksje i syntezy ze swiata sztuki*, W-wa, 1978, p. 308–345; *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, N.Y., 1961, t. 1–2; *Erwin Panofsky*, Paris, 1983; E.H. Gombrich, „Aims and Limits of Iconology", in E.H. Gombrich, *The Symbolic Images*, London, 1972, p. 1–25; R. Heidt, *Erwin Panofsky: Kunsttheorie*, Köln–Wien–Bohlau, 1977 (Diss); G. Hermeren, *Representation and Meaning in the Visuel Arts. A study in the methodology of iconography and iconology*, Lund, 1969; M. Holly, *Panofsky and the Foundations of Iconography and Iconology*, Lund, 1968; E. van Forssmann, „Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte", in *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1966, t. 11; R. Recht, „La méthode iconologique d'Erwin Panofsky", in *Critique*, Mars, 1968, nr. 250, p. 315–324; G. de Tervarent, *La méthode iconologique*, Bruxelles, 1961; B. Teyssedre, „Iconologie. Reflection sur un concept d'Erwin Panofsky", in *Revue Philsophique de la France et de l'Etranger*,

1964, t. 154, p. 321–340; H. van de Waal, *In memoriam Erwin Panofsky*, Amsterdam; London, 1972).

Tai neabejotinai iškiliausias antrosios XX amžiaus pusės menotyrininkas, kurio pavardė siejasi su svariausiais šio mokslo laimėjimais. Plėtodamas A. Rieglio ir H. Wölfflino idėjas jis siekė paversti dailėtyrą reikšmingu mokslu, besiremiančiu ne miglotais vertinimais, asociacijomis, o tikslia šaltinių, kultūros konteksto ir formaliųjų bei turiningųjų meno veiksnių analize. Kadangi empiriniai tyrinėjimo metodai riboti, dailėtyrą E. Panofsky's sieja su naujaisiais filosofijos bei kitų humanitarinių mokslų pasiekimais ir taiko juos sistemingai meno kūriniams nagrinėti. Savo koncepcija jis tarsi apibendrina svarbiausius ankstesnių vokiečių bei austrų menotyrininkų metodologinių ieškojimų rezultatus ir mėgina įveikti tuo metu sustiprėjusį „meno istorijos ir meno filosofijos šalininkų tarpusavio nepasitikėjimą" (B. Teyssedre, „Iconologie. Reflexions sur un concept d'Erwin Panofsky", *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger*, Paris, 1946, p. 321).

Šiandien, kai ***klasikinė meno istorija***, daugiausia nagrinėjusi meno formas ir ikonografinius elementus, per vieną šimtmetį nuėjusi vingiuotą kelią nuo jaunos disciplinos iki brandos ir savo galimybių suvokimo, vėl patyrė esminį lūžį – transformavosi į ***naują kontekstinę meno istoriją***, kurioje, veikiamos idėjų istorijos, svarbiausios tampa įvairios interdisciplininės prieigos, itin svarbu įdėmiau pažvelgti į intelektualinę E. Panofsky'o biografiją ir idėjų pasaulį.

E. Panofsky's gimė 1892 metais Hanoveryje ir nuo vaikystės pasižymėjo unikaliais gabumais humanitariniams mokslams. Pradžioje studijavo teisę Freiburgo universitete, vėliau domėjosi klasikine filologija ir filosofija. Tęsdamas mokslą Berlyno ir Miuncheno universitetuose pasinėrė į filosofijos, kultūros bei meno istorijos studijas. 1915 metais sėkmingai apgynęs Albrechto Dürerio meno teorijai skirtą disertaciją, 1921 metais E. Panofsky's pradėjo dėstyti meno istoriją neseniai įkurtame Hamburgo universitete, kur suartėjo su vienu originaliausių XX amžiaus meno istorikų, įtakingu

ikonologinės ir komparatyvistinės menotyros pirmtaku A. Warburgu. Šis skatino jaunąjį mokslininką kruopščiai analizuoti šaltinius ir domėtis kultūrologine problematika.

E. Panofsky's, kaip ir A. Warburgas, save laikė pirmiausia kultūros istoriku, besiremiančiu įvairiomis kultūros sritimis ir hermeneutiškai interpretuojančiu simbolines meno kūrinių prasmes. Jaunas dailėtyrininkas greit išgarsėjo straipsniais, skirtais H. Wölfflino ir A. Rieglio meno teorijų kritinei analizei: „Stiliaus problema vaizduojamojoje dailėje" (*Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, 1915), „Meninės valios sąvoka" (*Der Begriff des Kunstwollen*, 1920). Jo, kaip originalaus dailėtyrininko, autoritetą įtvirtino knygos *Perspektyva kaip „simbolinė forma" (Die Perspektive als „symbolische Form"*, 1924–1925, paskelbta 1927) ir *Idėja. Apie sąvokos istoriją senovės meno istorijoje* (*Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie*, 1924).

Nuo 1926 iki 1933 metų E. Panofsky's ėjo profesoriaus pareigas Hamburgo universitete, dirbo A. Warburgo bibliotekos Mokslinių tyrinėjimų centre (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*), kuris menotyros pasaulyje plačiau žinomas kaip Warburgo institutas. Su šiuo mokslinių tyrinėjimų centru, be E. Panofsky'o, bendradarbiavo daugelis žymių XX amžiaus meno ir kultūros teoretikų, iš kurių išskirtini F. Saxlis, E. Windas, E. Cassireris, Ch. de Tolnay, E. Gombrichas, R. Wittkoweris, M. Schapiro.

Nesitenkindamas tuometinės menotyros empiriškumu, E. Panofsky's orientavosi į A. Rieglio, A. Warburgo, neokantininko E. Cassirerio ir E. Husserlio idėjas. Savo metodologinius principus jis išdėstė programinėse studijose *Apie meno istorijos ir teorijos santykius* (*Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, 1925) ir *Vaizduojamosios dailės kūrinio aprašymo ir aiškinimo problema* (*Zur Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, 1932).

Atėjus į valdžią nacistams, žydų kilmės E. Panofsky's 1933 metais emigravo į JAV, kur jau nuo 1931 metų po kelis mėnesius skaitė paskaitas kaip vizituojantis dėstytojas (*visiting lecturer)* Niujorko,

o 1934–1935 metais – Prinstono universitetuose. Nuo 1935 metų iki gyvenimo pabaigos menotyrininkas profesoriavo Prinstono universitete ir kartu dirbo mokslinį darbą Aukštesniųjų studijų institute (*Institute for Advanced Study*). Čia mokslininkas susidūrė su anglosaksų šalyse vyraujančiomis pozityvistinėmis tendencijomis ir daug žemesne filosofine bei humanitarine kultūra. Tai vertė jį, kaip ir daugelį kitų iš Europos emigravusių mokslininkų, peržiūrėti savo teorines konstrukcijas ir atsisakyti sudėtingos kalbos, būdingos daugeliui jo vokiečių kalba rašytų veikalų. Tai vaizdžiai apibūdina pats meno istorikas: „Meno istorijos žodynas vokiškai kalbančiose šalyse tapo sudėtingesnis ir įmantresnis negu kur kitur ir galiausiai virto specializuota kalba, kurią – naciams dar nespėjus vokiečių literatūrą padaryti nebesuprantamą vokiečiams, nesergantiems jų liga – buvo nelengva iššifruoti. Mūsų filosofijoje žodžių daugiau negu žvaigždžių danguje, ir kiekvienam meno istorikui, išsimokslinusiam Vokietijoje ir panorusiam kalbėti angliškai, teko kurti nuosavą žodyną. [...] Žodžiu, meno istorikas, ir tas, kalbėdamas ar rašydamas angliškai, privalo daugmaž žinoti, ką nori pasakyti, ir ši ‚padėtis be išeities' mums visiems buvo nepaprastai naudinga. Beje, kaip tik tokia padėtis ir dar tai, kad amerikietis dėstytojas kur kas dažniau susiduria su neprofesionalia ir nepatyrusia publika negu jo europietis kolega, labai patarnavo tam, kad ‚atsirištų mūsų liežuviai'. Priversti reikšti savo mintis tiksliai bei suprantamai ir čia pat, savo pačių nuostabai, suvokę, jog sugebame tai daryti, mes staiga įsidrąsinome rašyti knygas apie ištisus meistrus ar ištisus laikotarpius, užuot – vien tik – rašę tuzinus specialių straipsnių; išdrįsome svarstyti, tarkim, bendrą viduramžių dailės klasikinės mitologijos problemą. Užuot – vien tik – [...] tyrinėję pavienes Heraklio ar Veneros transformacijas." (E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, New York, 1955, p. 329).

Būtent JAV prasidėjo brandžiausias mokslininko dvasinės evoliucijos periodas: ikonologinės metodologijos principus jis pagrindė teoriškai ir pritaikė praktiškai. Pagrindinius ikonologinės meno kūrinio interpretacijos principus E. Panofsky's išdėstė programi-

niuose veikaluose: *Ikonologijos tyrinėjimai* (*Studies in Iconology*, 1939), *Gotikos architektūra ir scholastika* (*Gothic Architecture and Scholasticism*, 1951), *Ankstyvoji olandų tapyba* (*Early Netherlandish painting*, 1953) ir *Prasmė vizualiniuose menuose* (*Meaning in the Visual Arts*, 1955).

Pirmaisiais XX amžiaus dešimtmečiais dailėtyrininkai ieškojo naujų metodologinių principų. „Visuotinis meno mokslas" (*Allgemeine Kunstwissenschaft*) K. Fiedlerio, A. Rieglio, H. Wölfflino, E. Utitzo, M. Dessuaro ir kitų meno teoretikų pastangomis virto svarbia humanitarine disciplina, tyrinėjančia ne tik meninių stilių raidos problemas, bet ir meno santykius su kitomis kultūros sritimis. Daugelis mokslininkų suvokė, kad apimančiam vis daugiau klausimų „visuotiniam meno mokslui" trūksta griežtų metodologinių principų, kurie padėtų įveikti empiriškumą ir meno pažinimą glaudžiau susietų su kultūriniu epochos kontekstu. Toks buvo ir E. Panofsky'o požiūris.

E. Panofsky's neabejotinai yra vienas nuosekliausių XX amžiaus menotyros tyrėjų. Pradėjęs teorinėmis ir metodologinėmis problemomis, vėliau jis ėmėsi sudėtingų kultūrologinių ir meno filosofijos studijų, kurios paskatino analizuoti vėlyvųjų viduramžių ir renesanso dailę. Vadinasi, ankstyvieji 1915–1925 metų mokslininko tyrinėjimai buvo pagrindas brandžiųjų jau emigracijoje paskelbtų veikalų, kuriuose ir nagrinėjami tie dailės kūriniai.

Mokslininko koncepcija formavosi kritiškai vertinant H. Wölfflino, A. Rieglio, A. Warburgo idėjas, jungiant jas su E. Husserlio fenomenologija ir E. Cassirerio simbolinių formų filosofija. Viename pirmųjų straipsnių – „Stiliaus problema vaizduojamojoje dailėje" – jis aršiai kritikavo H. Wölfflino meno raidos dėsningumų sampratą, tačiau labiau norėjo išdėstyti savo pažiūras, negu įsiskverbti į pastarojo konstrukcijų esmę. E. Panofsky's abstrahuojasi nuo H. Wölfflino „pagrindinių sąvokų", apimančių klasikinį XV–XVIII a. meną, ir nekritiškai pervertina jų reikšmę. H. Wölfflinui priekaištaujama dėl nepakankamo kategorijų „abstraktumo" ir „filosofiškumo" (E. Panofsky, „Das Problem des Stils in der bilden-

den Kunst", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1915, t. 10, p. 462–463.) Tačiau dėl kai ko E. Panofsky'o kritika yra neabejotinai teisinga ir gerai atskleidžia H. Wölfflino koncepcijos netikslumus. Tai itin ryšku polemikoje dėl tezės apie du pagrindinius stiliaus veiksnius. Pirmas yra *formalusis* (vizualinis), antras – *turiningasis* („dvasios būsena"), kurį galima tyrinėti kaip ekspresiją. Dėl šių teorinių prielaidų, apibūdindamas meninių stilių raidos dėsningumus, H. Wölfflinas svarbiausiais laikė formalius meno kūrinio aspektus ir jo esmę siejo su tam tikromis kiekvienai epochai būdingomis „meninio regėjimo" formomis.

E. Panofsky's pagrįstai suabejojo dėl formalaus H. Wölfflino stilistinių struktūrų (kurios lemia „pagrindines meno istorijos sąvokas") aiškinimo, jų atskyrimo nuo turiningųjų veiksnių įtakos. Gvildendamas formos ir turinio santykį meninių stilių raidoje, jis įrodinėjo, kad skirtingose epochose negali egzistuoti vienodas turinys, nes tam tikro meto dailei būdinga istoriškai konkreti meninė forma taip veikia turininguosius veiksnius, jog jie neišvengiamai įgauna naują pavidalą.

Neįsigilinęs į H. Wölfflino „meninio regėjimo" koncepcijos detales, į tai, kad ji apima ne fiziologiją, psichologiją, o vien tik vizualinę mąstyseną, E. Panofsky's kaltina savo oponentą perdėtu psichologiškumu. Neigia jo požiūrį, esą žmogaus akies funkcijos ir „meninis regėjimas" yra aktyvus, tikrovę kuriantis pradas, ir įrodinėja, jog regėjimas (psichologine prasme) kūrybinės reikšmės stiliaus tapsmui neturi. Akis ir meninis regėjimas čia aiškinamas ne kaip aktyvus kūrybinis tikrovę konstruojantis pradas, o tik kaip pasyvus suvokimo organas (receptorius). Regėjimo duomenis, anot E. Panofsky'o, gali interpretuoti tik dvasinis pradas, kuris meno kūrinyje regimajam pasauliui suteikia konkrečią linijinę ar tapybinę formą.

Vadinasi, istorinių meno formų raidoje autentiškai suprasti stiliaus reikšmę pagal H. Wölfflino metodologijai būdingą empirinį meno reiškinių tyrinėjimą yra neįmanoma, nes būtinai reikia išmanyti apie vidinius ir išorinius stilių raidą lemiančius veiksnius. Dėl

to privalu taikyti lanksčias ir veiksmingas stilistinių struktūrų pažinimo priemones ir jau žinomus stilistinius požymius sieti su kitomis globališkesnėmis meno filosofijos problemomis. Todėl kitame straipsnyje – „Meninės valios sąvoka" (1920) E. Panofsky's mėgina H. Wölfflino idėjas jungti su A. Rieglio, meno filosofo, peržengusio fenomenalaus meno pažinimo lygmenį, „meninės valios" koncepcija. „Metodas, kurį atskleidė A. Rieglis, tiek teliečia grynai istorines meno analizės problemas, kiek pažinimo teorija – filosofijos istoriją, tą ‚neišvengiamumą', kuris atsiranda konkrečiame istoriniame procese, nulemia ne vienas kitą keičiančių istorinių įvykių tarpusavio priklausomybės ryšiai, o tai, kad jų visumą kaip išbaigtą meno kūrinį sudaro vientisa prasmė. Todėl svarbiausias šio metodo tikslas yra ne genetinis besirutuliojančių meno reiškinių pagrindimas, o istorinis meno raidos aiškinimas" (E. Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, 1964, p. 42).

E. Panofsky's labai gerbė A. Rieglį, bet kritiškai vertino jo idėjas, pasisakė prieš XX amžiaus pradžioje plačiai paplitusias psichologines „meninės valios" interpretacijas, kurios šią sąvoką aiškina kaip individualios menininko psichologijos, filosofinės savimonės ir pan. išraišką. E. Panofsky'o nuomone, A. Rieglis dar nevisiškai įveikė šios psichologinės meno sampratos ribotumus, tačiau didžiulis jo nuopelnas yra tas, kad teoriškai pagrindė tokią „transcendentalinę meno filosofiją, kuri šiuolaikiniam mokslui duoda daug tvirtesnį pagrindą negu anksčiau vyravęs genetinis metodas" (ibid., p. 47).

E. Panofsky's teigia, jog meninė valia tik tuomet atspindi mokslinio ir meninio pažinimo objektą, kai ji laikoma ne psichiniu, o „metaempiriniu" reiškiniu, turinčiu savo objektyvų transcendentalinį psichologijos turinį, nepriklausomą nuo subjektyvių menininko siekių ir epochos. Funkcionuodama kaip ne fenomenalus, o kaip absoliutus metaistorinis lygmuo, ji ne tik gali būti išrutuliojama iš bet kokios apimties meno reiškinio, bet ir yra pajėgi atskleisti tikrąją vidinę meno reiškinio esmę. Taigi „meninė valia" E. Panofsky'o koncepcijoje virsta objektyviu, meno fenomeno

esmėje glūdinčiu ir išreiškiančiu jo galutinę prasmę reiškiniu. Toks „meninės valios" traktavimas mokslininkui padeda įveikti turiningųjų ir formaliųjų meno kūrinio elementų priešpriešą, kuri vis labiau įsigali formalistinėje menotyroje, ir „vidinę meno kūrinio prasmę" leidžia tyrinėti kartu su vyraujančia tam tikro meninės kultūros raidos laikotarpio tendencija. Pastarosios pažinimas yra svarbiausias „pagrindinių meno istorijos sąvokų" tikslas.

Vadinasi, A. Rieglio „meninę valią" iš psichologinės srities E. Panofsky's perkelia į gnoseologinių ir kultūrologinių struktūrų sritį ir paverčia universalia skirtingų meninės kultūros funkcionavimo aspektų pažinimo priemone, padedančia moksliškai atskleisti vidinę meninių reiškinių esmę. „Meninę valią" laikydamas objektyviu pradu, glūdinčiu meno fenomene bei lemiančiu jo esmę, meninį stilių E. Panofsky's traktuoja kaip *istoriškai besikeičiančią formaliųjų ir turiningųjų meno veiksnių sintezę*. Meninė forma, kaip aktyvus stiliaus pradas, taip labai veikia turininguosius stiliaus aspektus, kad pagaliau su jais susilieja. Tačiau nors stilių ir interpretuoja kaip simbolišką svarbiausių epochos bruožų atspindį, meno stilių kaitą vis dėlto laiko vidine saviraida, pagrįsta vyraujančios tūrinės formos ir erdvės santykiais.

Kritinis požiūris į H. Wölfflino ir A. Rieglio idėjas išryškina E. Panofsky'o koncepciją. E. Panofsky's vis labiau domisi aktualiomis teorinėmis ir metodologinėmis meno filosofijos problemomis. Jo veikaluose matyti naujausių filosofinių koncepcijų įtaka, mažėja properša tarp istorinių ir filosofinių meno problemų analizės aspektų. Istorinių meno raidos dėsningumų apmąstymai čia papildyti tvirtais filosofiniais teoriniais ir metodologiniais principais, kuriuos savo veikaluose iškėlė E. Husserlis, E. Windas, E. Burckhardtas, F. Nietszche, E. Cassireris, A. Warburgas. Meno filosofiją E. Panofsky's supranta kaip griežtą mokslinę teoriją, filosofiškai ir metodologiškai grindžiančią tokį konceptualų meno fenomeno pažinimą, kuris įsiskverbia į apriorinių mąstymo dėsnių sritį ir kartu atskleidžia „metapsichinę" ir „metaistorinę" meninių reiškinių esmę.

E. Panofsky'o orientacija į fenomenologijos idėjas dėsninga, nes E. Husserlis pirmaisiais XX a. dešimtmečiais tapo „grynojo moksliškumo“ ir metodologinio nuoseklumo šalininku. Remdamasis šio mokslininko fenomenologinėmis idėjomis E. Panofsky's siekė transcendentinę meno filosofiją paversti tokiu „griežtu mokslu“, kuriam būtų būdingi nuoseklūs dvasiniai „esmių suvokimo“ (*Wesenschauung*) principai. Jis perima pagrindinį fenomenologijos patosą *Zu den Sachen selbst*, t.y. sąmonės nukreiptumą „į pačių daiktų vidinės esmės suvokimą“, kurį dažniausiai niveliuoja kasdieniška patirtis.

E. Husserlio požiūris į fenomenologiją, kaip į savitą pažinimo „archeologiją“, paskatino E. Panofsky'į tirti pagrindines gnoseologines meno filosofijos sąvokas. Sekdamas E. Husserliu svarbiausiu meno esmės pažinimo principu jis laiko „akivaizdumo“ (*Ewidenz*) principą. Tačiau, norint pasiekti išsvajotą akivaizdumą, reikėjo atsiriboti nuo XIX amžiaus pabaigoje meno moksluose vyravusio psichologiškumo ir empiriškumo. E. Panofsky's, kaip ir E. Husserlis, griežtai smerkė mokslo psichologizavimą. Vadinasi, pastarąją fenomenologinę nuostatą dėl empirinio migloto pažinimo srities atskyrimo nuo tikslios, mokslinės, kurios tikslas – pažinti idealią vidinę suvokiamų reiškinių prasmę, E. Panofsky's perkėlė į savo koncepciją.

Pasitelkęs ne „psichologinę“ ir ne „eidetinę“, o giliausią „transcendentalinę redukciją“, t.y. išeinančią už subjektyviojo pažinimo ribų, E. Panofsky's mėgino įveikti psichologinį subjektyvumą ir įsiskverbti į grynų tiesų, apriorinių prasmių arba, kalbant E. Husserlio terminais, į „gryno absoliutaus transcendentinio pasaulį kuriančio subjektyvumo sritį“. Šį tikslą įgyvendina intensionalumo teorija, kurios esmę sudaro savotiškas fenomenologinis veiksmas: pasitelkus eidetinę intuiciją dėmesys nukreipiamas į suvokiamąjį daiktą ar reiškinį. E. Husserlio manymu, yra principinis skirtumas tarp paprasto regėjimo (*Sehen*) ir fenomenologinio įsižiūrėjimo (*Schau*). „Daiktas nėra duotybė, jo sąvoka nebus aiški, jeigu daiktą tiesiog regėsime“ (E. Husserl, *Husserliana*, Haag, 1971, t. 5,

p. 103). „Įsižiūrėję į daiktą", pirmiausia atskleidžiame jo reikšmę, o vėliau jį pažįstame kaip „grynąją esmę", „atvirumą".

Taip įgytas žinojimas yra apriorinis, nes intensionalumas savitas dėl to, kad suvokiamas daiktas jį suvokiančios sąmonės atžvilgiu išlaiko savąjį transcendentalumą. Įsivaizduodama ir išmąstydama „už" sąmonės ribų esantį daiktą, sąmonė siekia suvokti ne „išorinę" empirinę jo kilmę, o jo gilumines „prasmių struktūras", kurias pati sąmonė kuria intensionalumo vyksme. Vadinasi, į intensionaliojo pažinimo sritį patekęs daiktas ne tik užima tame kontekste jam priklausančią vietą, bet ir padeda „atskleisti" jį suvokiančioje sąmonėje jame įkūnytos idėjos šviesą, kol pagaliau „atveria" savo „vidinę prasmę". Šį fenomenologinį daikto esmės „atskleidimo" vyksmą E. Panofsky's taiko meno kūrinio „vidinei prasmei" pažinti.

Naujus koncepcijos teiginius E. Panofsky's įtvirtino minėtame programiniame straipsnyje „Apie meno istorijos ir meno teorijos santykius" (1925) ir kituose vėliau paskelbtuose darbuose. Juose sujungiamos įvairios istorinės bei teorinės meno filosofijos tendencijos ir, remiantis jomis, sukurta sisteminga meno pažinimo metodologija. Vadovaudamasis fenomenologijos ir I. Kanto pažinimo teorijos principais jis kuria tokią „griežtai mokslinę" universalią apriorinę meno filosofiją, kuri pajėgtų aprėpti visas meno sritis, įsiskverbti į visus meno reiškinius, nepriklausomai nuo jų apimties. Tokią koncepciją esą galima sukurti tik pasitelkus „fenomenologinę redukciją", t.y. „apvalius" menotyrą nuo beverčio empirinio balasto ir išskyrus joje „grynai transcendentinių vertybių skalę", išreiškiančią vidinę kūrinio esmę. Meno kūrinio prigimtis čia aiškinama ambivalentiškai. Pirmiausia ją lemia istorinio proceso erdvės ir laiko parametrai, o, kita vertus, menas, funkcionuodamas metaistorinėje plotmėje, kelia daug problemų, turinčių absoliutų pobūdį. Vadinasi, moksline save laikanti meno filosofija turi turėti omenyje šią metaistorinę ir transcendentalinę meno kilmę. Ją turi analizuoti ir istoriniu, ir teoriniu požiūriais.

E. Panofsky'o koncepcijoje glaudžiai siejasi teorinis meno tyrinėjimas, arba „transcendentalinė meno filosofija", ir istorinis

meno pažinimas. Šį ryšį lemia dvilypė meno kūrinio kilmė. Meno kūrinį pirmiausia lemia istorinio proceso erdvės ir laiko santykiai, o kita vertus, jis iškelia daugelį absoliutaus „metaistorinio" pobūdžio problemų. Straipsnyje *The History of Art as a Humanistic Discipline* („Meno istorija, kaip humanistinė disciplina", 1940) meno teorijos ir meno istorijos santykius E. Panofsky's vaizdžiai lygina su ryšiais tarp poetikos, retorikos ir literatūros istorijos. Mokslininkas gerai suvokia, kad meno teorija be konkrečios istorinės meno praktikos refleksijos virsta abstrakčia sąvokų schema, o meno istorija be teorijos paramos – beprasmiu pabirų faktų rinkiniu. Vadinasi, šie mokslai, papildydami vienas kitą, tarsi skirtingu aspektu aprėpia tą patį objektą. Meno teorijos sąvokos, – teigia E. Panofsky's, – tik tuomet gali padėti moksliniam pažinimui, kai jos remiasi meno istorijos teikiama medžiaga ir, priešingai, meno istorijos teiginiai įgauna mokslinių sąvokų pavidalą tik tiesiogiai siedamiesi su teorijos suformuluotomis problemomis (E. Panofsky, „Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1925, t. 18, p. 144).

Transcendentalinei meno filosofijai labiausiai rūpi pažinti „tikruosius meno pradmenis" ir suformuluoti pamatinius metodologinius meno mokslo (*Kunstwissenschaft*) principus, kuriais vėliau remiasi empirinis meno pažinimas. Šio mokslo veiklos sritis – tai grynai transcendentalinis apriorinis mąstymas ir „pagrindinės mokslinės ir meninės sąvokos", kai išryškinamos pamatinės meno pažinimo problemos. Visos transcendentalinės meno filosofijos problemos, pagal E. Panofsky'o koncepciją, kyla iš vienos amžinos pirmapradės meno problemos, t.y. priešpriešos tarp „formos" (*Form*) ir jos „pripildymo" („*Füllen*"). Konkrečiuose meno kūriniuose šis dialektinis „formos" ir „pripildymo" ryšys rodo realų „erdvės" ir „laiko" santykį. „Pripildymo" fenomenas vizualiai atspindi laiko, o „formos" – erdvės struktūras. Šiuo požiūriu kiekvienas meno kūrinys ontologiniu požiūriu įprasmina „vienybę tarp formos ir jos pripildymo", o metodologiniu – laiko ir erdvės

santykių vienybę. Išsiaiškinus šias sąveikas, matyti, jog viename poliuje labai glaudžiai yra susiję „pripildymas“ ir „forma“, o kitame – individualiai akivaizdžiuose vaizdiniuose – „laikas“ ir „erdvė“.

Dėl šios dvilypės priešpriešos, apimančios visus meninės kūrybos aspektus, atsiranda dar trys poros svarbiausių vaizduojamosios dailės problemų: 1) *optinių* struktūrų priešprieša *haptinėms*, 2) *gilumos* ir *plokštumos* priešprieša, 3) kompozicinių struktūrų, arba *rimties* ir *judėjimo*, priešprieša. Šios problemos gvildenamos ir sprendžiamos remiantis „metaistoriniame“ pasaulyje funkcionuojančiomis „pagindinėmis mokslinėmis ir meninėmis sąvokomis“.

Skirtingai nuo į empiriškumą linkstančių meno istorijos sąvokų, transcendentalinės meno filosofijos sąvokos yra apriorinio gnoseologinio pobūdžio. Čia fenomenologinės E. Husserlio idėjos siejasi su K. Fiedlerio ir E. Windo mokymu apie būtinumą atskirti mokslinius ir meninius reiškinius, t.y. meno filosofiją nuo tariamai jokios pažintinės mokslinės reikšmės neturinčių ir iracionalių estetinių jutiminių reiškinių. Dėl to E. Panofsky's meną aiškina kaip apriorine būtimi pasižyminčią mokslo ir meno problemų sistemą. Šis svarbiausių meno problemų aprioriškumas jo koncepcijoje nereiškia, kad jos visiškai nepriklauso nuo meno raidos. Teorinės meno problemos ir jas išreiškiančios sąvokos negali atsirasti be konkrečios meninės praktikos, kuri skatina teorinį meno raidos dėsningumų apmąstymą. „Nors meno teorijos sąvokos negali formuotis, – aiškina E. Panofsky's, – be konkrečios istorinės ir meninės praktikos, kuri teikia peno apmąstymams, tačiau šios sąvokos niekuomet neapsiriboja vien praktika. Kitaip sakant, mokslinė ir meninė sąvokų sistema atsiskleidžia ir plėtojasi aposterioriškai, tačiau, nors ir būdama apriorinė, ji iš esmės yra autonomiška meninės praktikos atžvilgiu ir negali su ja konfliktuoti“ (ibid., p. 144).

Taigi E. Panofsky's keičia I. Kanto ir E. Husserlio apriorizmą ir pritaiko jį menui tyrinėti. Dėl to atsiranda pagrindiniai jo koncepcijos nenuoseklumai ir prieštaravimai, būdingi apriorinio pažinimo teorijoms. Supriešindamas juslinį „netikrąjį“ suvokimo

būdą ir „tikrąjį" apriorinį žinojimą, įgytą iki patyrimo ir nepriklausomą nuo jo, transcendentalinę meno filosofiją E. Panofsky's siekia paversti absoliučiu mokslu, šalinančiu jusliniam pažinimui būdingus prieštaravimus. Tačiau tikrovėje toks mechaniškas „grynųjų esmių" pasaulio atskyrimas nuo empirinės bei socialinės meno būties problemų iškreipia realų meno teorijos ir praktikos santykį. Daugelio kartų įgytas teorinis meno pažinimas čia sureikšminamas, aiškinamas kaip žinojimas, įgytas iki patyrimo, ir pagaliau perkeliamas į transcendentalinę sritį. Teoriškai pagrįsdamas apriorinio pažinimo bei „svarbiausių mokslinių ir meninių sąvokų" pirmumą, „tikrąją vidinę meno esmę" E. Panofsky's aiškina kaip grynųjų transcendentalinių esmių raišką.

Transcendentalinės meno filosofijos pagrindimą sudėtingomis filosofinėmis konstrukcijomis ir pažinimo teorijos principais E. Panofsky'o koncepcijoje skatina jos funkcijos kitų meną tiriančių mokslų atžvilgiu. Mokslininkas supranta, kad tik nuosekliais metodologiniais principais besiremianti meno filosofija gali suteikti empiriniu meninių procesų aprašinėjimo ir interpretavimo lygiu funkcionuojančiai meno istorijai norimą moksliškumą ir objektyvumą. Dėl to teigiama, jog universalios teorinio ir gnoseologinio pobūdžio transcendentalinės meno filosofijos sąvokos „koordinuoja" jų tiesiogiai veikiamas meno istorijos sąvokas.

Meno istorijos sąvokų sistemoje E. Panofsky's išskiria du skirtingus sluoksnius: žemutinį, *nurodomųjų sąvokų*, kurios atskleidžia jutimiškas meno kūrinio ypatybes, ir viršutinį, *apibūdinamųjų sąvokų*, kurios šias savybes interpretuoja kaip tam tikrą vidinės prasmės sklaidą. Sąvokų priskyrimas dviem skirtingoms funkcionavimo sritims čia tiesiogiai susijęs ir su pačios meno istorijos skilimu į dvi glaudžiai tarpusavyje susijusias disciplinas: *natūralią* ir *interpretacinę meno istoriją*, arba *ikonologiją*. Pirmoji operuoja nurodomųjų sąvokų sistema. Svarbiausias jos uždavinys – išorinis empirinis meno tyrimo duomenų aprašinėjimas ir sisteminimas.

Meno istorija, kaip natūralus mokslas, aprašinėdama stilių ir apibūdindama meno kūrinius, pagrindines ir vienareikšmes prob-

lemas gvildena net tada, kai pats tyrėjas apie jas nieko nežino. Meno istorija natūralus mokslas yra tol, kol „prielaida suvokiama kaip prielaida, kol ji į šias problemas orientuojasi, bet jų nesprendžia. Tačiau kai nuo tyrinėjimo rezultatų priklauso ne išorinis, o vidinis požiūris į reiškinius, tada nuo tikrovės reiškinių aiškinimo meno istorija pereina prie idealių santykių, susidariusių tarp problemų kėlimo ir jų sprendimo. Tuomet iš natūralaus mokslo ji virsta transcendentaline moksline ir menine arba interpretuojančia disciplina“ (ibid., p. 152–153). Vadinasi, kai meno istorija išoriškai neaprašinėja empirinių faktų ir pereina prie bendrų stilistinių meno bruožų suvokimo bei meno kūrinio „vidinės prasmės“ atskleidimo, tuomet natūrali meno istorija virsta interpretacine meno istorija, arba ikonologija.

Šios mokslo srities uždavinius ir metodologinius principus E. Panofsky's išdėstė straipsnyje „Vaizduojamosios dailės kūrinio aprašymo ir aiškinimo problema“ (1932) ir knygos *Ikonologiniai etiudai* (1939) įvade. Svarbiausias ikonologijos tikslas – pasitelkus meno filosofiją įveikti tradicinį menotyros empiriškumą, surasti patikimus metodologinius „vidinės meno kūrinio esmės“ pažinimo principus.

Interpretacinės meno istorijos koncepcijoje, be fenomenologinių idėjų, pastebimai stiprėja A. Warburgo, E. Cassirerio, J. Burckhardto ir F. Nietzsche's įtaka. Ikonologinės metodologijos pagrindas yra fenomenologinis vidinės meno kūrinio esmės iššifravimas, kuris reiškiasi istorine lyginamąja meno kūrinių simbolikos interpretacija. Meno kūrinys čia aiškinamas kaip tam tikra uždara integrali formaliųjų ir turiningųjų struktūrų visuma, kurios esmė atsiskleidžia skverbiantis į simbolinę jos prasmę.

Iš ikonologijos metodo pradininko A. Warburgo ir kolegos Hamburgo universitete kultūros filosofo E. Cassirerio veikalų E. Panofsky's perėmė ir išplėtojo svarbiausius ikonologinės metodologijos principus, kuriuos papildė kitų kultūros ir humanitarinių mokslų laimėjimais. „Kultūrfilosofinė“ A. Warburgo tyrinėjimų pakraipa E. Panofsky'o koncepcijoje susilieja su J. Burckhardto ir

F. Nietzsche's kultūrologine tradicija. Norint suprasti E. Panofsky'o metodologijos esmę, būtina trumpai aptarti A. Warburgo idėjas.

Atmetęs daugumos vokiečių ir austrų meno teoretikų gvildenamas visuotinių stilių raidos problemas, A. Warburgas stengėsi atskleisti atrodančias nereikšmingas meno kūrinio detales, simbolius, metaforas. Mokslininko nuomone, tai įgalina paaiškinti daugelį esmingiausių epochos ir paties menininko dvasinių nuostatų. Meno kūrinį jis laiko savita simboline struktūra, kuria įprasminama harmonija, atsiradusi kovoje su užslėptomis, tamsiomis, nesąmoningomis, magiškomis ir aiškiai sąmoningomis kūrybinėmis jėgomis (prisiminkime F. Nietzsche's apoloniškojo ir dionisiškojo pradų dialektiką). Remdamasis R. Vischerio psichologinės estetikos ir įsijautimo (*Einfühlung)* teorijos principais, ikonologinėje metodologijoje A. Warburgas iškelia simbolio ir nuolatos pasikartojančio kultūros raidoje „atminties motyvo“ sąvokas. „Atminties motyvas“ čia suprantamas kaip tam tikrų archetipinių psichologinių struktūrų, jausmų, nesąmoningų jėgų, instinktyvių dvasios polėkių iškrova ir simbolinis kodavimas. Ieškodamas „atminties motyvų“ ištakų mąstytojas tyrinėjo sinkretiškus pirmapradžius pagoniškosios kultūros sluoksnius, domėjosi mitu, magija, kosmogonijos sistemomis ir daugeliu kitų kultūros sričių.

Šitaip nuo konkretaus meno kūrinio analizės A. Warburgas perėjo prie plataus istorinio meninės kultūros konteksto tyrinėjimo ir stengėsi perprasti tas archetipines kultūros formas, kurios transformavosi į „atminties motyvą“ ir vėlesnius meno raidos etapus papildė archajinės sąmonės bei anksčiau vyravusios dvasinės kultūros elementais. Jis manė, jog meno kūrinys yra jį sukūrusios kultūrinės bei istorinės aplinkos padarinys. Todėl atsirasti tam tikrų „atminties motyvų“, simbolių, metaforų kiekviename istoriniame meno raidos laikotarpyje skatina ta savita dvasinė bei kultūrinė aplinka, kuri lemia „būtinybę“ iš gausybės kultūrinių vertybių „iškilti“ kaip tik tokiai vaizdinei struktūrai (čia A. Warburgo idėjos tiesiogiai siejasi su A. Rieglio *meninės valios* teorijoje plėtojamomis idėjomis).

Akivaizdu, kad A. Warburgo metodologija rėmėsi tvirtu kultūrologiniu pamatu ir, peržengusi meno istorijos problemų lauką, skverbėsi į kultūrologinę problematiką. Iškėlęs tezę apie simbolinę meno kilmę, mokslininkas taikė sukurti menotyrą meno kūrinį paskatinusiam kultūrologiniam kontekstui pažinti. Autentišką meno kūrinyje užkoduotų simbolių, metaforų, detalių bei stilistinių bruožų iššifravimą jis siejo su perpratimu tos konkrečios istorinės bei dvasinės aplinkos, kurioje atsiranda meno kūrinys. Vadinasi, meno kūrinyje slypinčių mįslių įminimas glūdi svarbiausiose to laikotarpio kultūros ir mokslo srityse, vyraujančiuose filosofiniuose požiūriuose, kosmogoninėse sistemose, literatūros kūriniuose, papročiuose, ekonominėse sanklodose ir t.t. A. Warburgas savo veikaluose suformulavo esminius ikonologinės metodologijos principus, kurie buvo plačiai pripažinti po to, kai 1912 metais tarptautiniame meno istorikų kongrese Romoje mokslininkas, remdamasis ptolemėjiškąja, arabų ir indų astrologija, iššifravo mįslingas Francesco del Cossa'os freskas, nutapytas Skifanoja (Schifanoia) rūmuose Feraroje.

Perėmęs pagrindinius A. Warburgo ikonologinės metodologijos principus ir toliau juos sistemindamas, E. Panofsky's ilgainiui vis labiau domėjosi E. Cassirerio „simbolinių formų filosofija". Kuo galima tai paaiškinti? E. Panofsky'į, kuris mėgino suformuluoti griežtos mokslinės metodologijos principus, tikriausiai baugino A. Warburgo tyrinėjimų empiriškumas, jo susižavėjimas psichologine „įsijautimo" (*Einfühlung*) teorija, magija, mistika, okultizmu, nepakankamai filosofiška jo metodologija. Neokantininko E. Cassirerio polinkis į I. Kanto kriticizmą labiau atitiko E. Panofsky'o „grynai mokslinės" meno filosofijos kūrimo nuostatas. Kita vertus, E. Cassirerio „simbolinių formų filosofija" buvo daugiau kultūrologinės pakraipos. Ji labiau atitiko tuometinio mokslo lygį ir buvo nuosekliau filosofiškai pagrįsta. Mąstytojo veikaluose E. Panofsky's aptiko jau visapusiškai išplėtotą simbolių teoriją, kuri, atrodė, labai tiko meno filosofijai.

Trečiojo dešimtmečio viduryje, labai veikiamas E. Cassirerio idėjų, pamatines metodologines meno filosofijos problemas

E. Panofsky's sprendė taikydamas I. Kanto terminus. Knygos *Idėja* (1924) pirmo leidimo įvade jis prisipažįsta, kad jo keliamos idėjos yra tiesiogiai susijusios su A. Warburgo bibliotekoje perskaitytu E. Cassirerio pranešimu „Grožio problema ir menas Platono dialoguose" (*Das Problem des Schönen und der Kunst in Platos Dialogen*). Analogiškas idėjas kėlė ir E. Panofsky'o draugas bei bendražygis E. Windas.

Kiekvieną kultūros sritį arba, jo žodžiais tariant, simbolinę formą (mitą, kalbą, meną, religiją, mokslą) E. Cassireris aiškino kaip skirtingus vienos globalinės problemos invariantus. Kiekviena iš šių simbolinių formų yra autonomiška ir turi savitų bruožų. Šių formų tikslas – pasyvų jutiminių įspūdžių srautą nukreipti į grynai dvasinių prasmingųjų vertybių sritį ir sukurti „fenomenalų simbolių pasaulį". Simbolio materialumas čia susilieja su jo prasmės funkcija (E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, 1923, t. 1, p. 42). Vadinasi, simbolinės formos atlieka komunikacijos kanalų funkcijas. Jos padeda nustatyti ryšius tarp „aš" ir tikrovės, žmogaus ir visuomenės. Žmogaus esmę E. Cassireris siejo su jo sugebėjimu kurti simbolius ir gyventi jų pasaulyje. Iš čia atsirado žmogaus kaip *Animal Symbolicum* apibūdinimas, kuris, anot mokslininko, padeda mums suvokti žmonijos kelią į nuolatinį kultūros pasaulio plėtimą. Ši pažiūra į kultūrines vertybes rodo žmogaus sugebėjimą kurti savo „idealų" pasaulį ir kartu išsivaduoti iš gamtos bei įvairios socialinės priespaudos. Iš visų kultūros sričių E. Cassirerio koncepcijoje toliausiai žmogaus išsilaisvinimo keliu yra pažengęs menas.

Menas, kaip ir kitos simbolinės formos, E. Cassirerio koncepcijoje yra savotiška simbolinė kalba, kurios tikslas – ne pamėgdžioti tikrovę, o atskleisti jos esmę. „Menas, – rašė jis, – iš tiesų yra simbolinis, tačiau meno simboliškumas turi būti suvoktas imanentiškai, o ne transcendentine prasme... Tikrasis meno objektas – tai ne metafizinė F. Schellingo Begalybė ir ne G. Hegelio Absoliutas. Jo turime ieškoti kai kuriose pamatinėse struktūrose, mūsų jutiminės patirties elementuose – linijose, štrichuose, architektūrinėse

ir muzikinėse formose (E. Cassirer, *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven, 1945, p. 157). Šiuo požiūriu menininkas yra toks pat, kaip ir mokslininkas, – naujo, dar nežinomo atradėjas, tik jis kuria ne mokslines sąvokas, faktus, dėsnius, o naujas menines formas, atskleidžia begalinę jų įvairovę. Priešingai mokslui, kuris apibendrina tikrovės dėsningumus, menas siekia perprasti tikrovės vaizdinius ir todėl duoda „daug gyvesnį bei žavingesnį tikrovės vaizdinį ir sudaro galimybes geriau suvokti formų struktūrą" (ibid., p. 170).

Taip E. Cassirerio simbolizmas, veikiamas H. Wölfflino meno imanentiškumo teorijos, perauga į formalizmą. Simbolio problemą jis gvildena tik kaip meninės formos problemą, kadangi menas „suteikia mums daiktų formos intuiciją" (ibid., p. 144). Iš to išeina, kad modeliuojant meno formas išnagrinėjamos ne objektyvaus išorinio pasaulio formos, o vien tik tos vidinės formos, kurios atsiranda ir gyvuoja mene. Vadinasi, kūryba tenkinasi tik šių vidinių meno formų pažinimu. Todėl, skverbdamasis į meno formas, menininkas neišvengiamai atitrūksta nuo tikrovės atspindėjimo ir simboliais išreiškia savo patirtį.

Simboliui suteikęs fenomenologinės būties bruožų, E. Cassireris kartu iškelia jį kaip „jutiminių ir dvasinių pradų vienybę", kaip imanentinį sąmonės sugebėjimą plėtoti intelekto kūrybiškumą. Į simbolio sąvoką čia įeina ir tas suvokiamo fenomeno vientisumas, kuriame jutiminis pradas „pripildomas turinio" ir jo būtis reiškiasi tuo pat metu kaip ir prasmės įtvirtinimas bei sudaiktinimas. Dėl to atsiranda trys skirtingos jutiminio ir dvasinio prado sąveikos, arba „turinio pripildymo", formos: 1) išraiška, 2) vaizdavimas ir 3) grynoji reikšmė. Menas šioje schemoje atitinka išraiškos pakopą, kurioje „pusiausvyra" krypsta į „jutimiškumo" ir „daiktiškumo" polių. Simbolis čia suvokiamas kaip jutiminiame prade besiskleidžianti laisvos ir grynos fantazijos sukurta prasmė (E. Cassirer, *Philosophie der simbolischen Formen*, t. 1, p. 17). Ši prasmė meno kūrinyje reiškiasi dvejopai: 1) daiktine bei vaizdine (*Gegenständlich-Darstellenden*) ir 2) asmenine išraiška (*Persönlich-Ausgedri-*

chten). Tai objektyvus ir subjektyvus meno kūrinio prasmės raiškos aspektas. Ir nors E. Cassireris, kaip yra pažymėjęs A. Chastelis, niekuomet nesuformulavo vientisos meno teorijos, jo veikalai pateikia prolegomenus sluoksnių išraiškos (*Ausdrucktion*) analizei (A. Chastel, „Erwin Panofsky: Rigeur et systeme“, in *Erwin Panofsky,* Centre Georges Pompidou (colloque), Paris, 1983, p. 17). A. Warburgo ikonologinis metodas ir E. Cassirerio simbolinių formų filosofija buvo pagrindas E. Panofsky'ui perprasti hierarchinę vidinę meno kūrinio prasmę.

Kalbėdamas apie meno istoriko uždavinius E. Panofsky's teigė, kad meno istoriko požiūris į meno kūrinį iš esmės skiriasi nuo palyginti naivaus žiūrovo požiūrio tuo, jog specialistas žino, kad jo kultūrinis horizontas, kad ir koks būtų, neatitinka kultūrinio horizonto žmonių, gyvenusių kitose šalyse ir kitu metu. Todėl, gvildendamas konkrečius meno reiškinius, jis siekia užpildyti trūkstamas grandis: tyrinėja, kiek tai įmanoma, menotyrinės analizės objekto sukūrimo aplinkybes, renka ir tikrina visą jam prieinamą faktinę informaciją apie aplinką, epochą, autorystę, paskirtį ir pan., tyrinėjamą kūrinį lygina su kitais į jį panašiais, stengiasi perprasti kultūros kontekstą, susipažinti su menininko tikslais, kuriuose matyti estetinės tos šalies ir epochos normos, kad objektyviau įvertintų analizuojamąjį kūrinį ir jame slypinčias simbolines prasmes.

E. Panofsky'o ikonologinės metodologijos pagrindas yra sisteminis istorinis lyginamasis interpretacijos metodas, kuris taikomas meno kūrinyje užkoduotiems simboliams apibūdinti. Meno kūrinys čia suvokiamas kaip savotiška hierarchinė organizacija, integrali įvairių komponentų ir funkcijų visuma, kurios „vidinė esmė“ atskleidžiama šią visumą „skaidant“, pamažu hermeneutiškai lukštenant formą, vaizdinį, idėją. Taip atsiranda hierarchinė trijų struktūrinių meno kūrinio pažinimo pakopų koncepcija, kurioje, perpratus kiekvieną žemesnę kūrinio esmės pakopą, atsiranda galimybė tolesniam jo „vidinės esmės“ suvokimui. E. Roger taikliai apibūdino ikonologinį metodą kaip savitą neokantinės Marburgo tradicijos ir A. Warburgo idėjų sintezę, iš kurios išsirutuliojo vokiškoji filosofinio idealizmo

atmaina, vėliau tapusi „pozityvistiniu" amerikietiškosios ikonologijos variantu (A. Roger, „Le schéme et symbole dans l'oeuvre de Panofsky", *Erwin Panofsky*, Paris, 1983, p. 49).

Pirmoji „ikonografinė" pakopa – tai išorinių formalių meno kūrinio elementų aprašinėjimas, surūšiavimas bei pirminė analizė. Ikonografija čia yra kaip ribotas, pagalbinis tyrimas, suteikiantis žinių apie vietą ir laiką, kur ir kada tam tikros temos virto konkrečiais vaizdiniais motyvais. Vadinasi, ikonografija apibūdinama kaip dailės istorijos šaka, dailės kūrinių siužetą arba reikšmę nagrinėjanti atsietai nuo meninės formos. Kita vertus, grynai formali meno kūrinio analizė, anot E. Panofsky'o, yra neįmanoma, nes net aptardami formaliuosius veiksnius neišvengiamai turime juos vertinti kaip tam tikrus prasmių simbolius. Todėl netgi pirmoje meno kūrinio gvildenimo pakopoje „tyrinėjama ne tik forma, bet ir joje slypinti prasmė". Ši pakopa pasiekiama įsijautimo (*Einfühlung*), t.y. empatijos, būdu ir turi du skirtingus lygmenis.

Pirmasis aprėpia formas, spalvas, t.y. „jutimiškus ženklus", neturinčius nieko bendra su tikrovės suvokimu. „*Pirminis* arba *įprastinis* siužetas, toliau išsišakojantis į *faktinį* ir *ekspresinį*. Jis atsiskleidžia įvardijant grynąsias formas, tai yra manant, kad tam tikras linijų ir spalvų išdėstymas arba tam tikrą, savitą pavidalą įgavę bronzos ar akmens luitai vaizduoja natūralius objektus, – žmones, gyvūnus, augalus, pastatus, įrankius ir t.t. [...] Grynųjų formų pasaulį, suvokiamą kaip pirminių ir įprastinių reikšmių buveinę, *galima vadinti motyvų pasauliu.* Šių motyvų išvardijimas sudarytų ikiikonografinį dailės kūrinio aprašymą" (E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, New York, 1955, p. 28).

Antrasis lygmuo – tai motyvų, arba „fenomenų prasmės", suvokimas, kai perprantami formų ir ženklų tarpusavio santykiai bei jų ryšiai su tikrove. Todėl antroji „ikonografinės" analizės pakopa susijusi su antrinių siužetų, simbolių, alegorijų ir kitų „turiningųjų" meno kūrinio elementų prasmės suvokimu. Šioje „turinio prasmės" pažinimo pakopoje tyrinėtojas jau remiasi savąja kultūrine erudicija, pažintimi su skirtingų epochų dvasine kultūra. Konkrečius

kūrinio motyvus siedamas su filosofinėmis koncepcijomis, literatūros ir meno tradicijomis, tyrinėtojas kartu pradeda suvokti gvildenamo reiškinio „turinio prasmę" arba jame slypinčias „simbolines vertybes". „Tokių įvaizdžių, pasakojimų ir alegorijų įvardijimas apibrėžia tyrimo sritį, paprastai vadinamą „ikonografija". Tiesą sakant, kalbėdami apie siužetą, kaip opoziciją formai, iš esmės kalbame apie antrinį arba sutartinį siužetą, t.y. apie konkrečias temas bei sampratas, kurias įkūnija įvaizdžiai, pasakojimai ir alegorijos, o ne pirminį arba įprastinį siužetą, kurį sudaro meniniai motyvai" (ibid., p. 29).

Trečioje, „ikonologinėje", meno kūrinio vidinės prasmės suvokimo pakopoje, panaudodamas pirmųjų dviejų rezultatus, tyrinėtojas pereina nuo išorinio gvildenamų faktų aprašinėjimo prie meno kūrinyje užkoduotos „giluminės prasmės" mokslinės interpretacijos: skverbiamasi į vidines meno kūrinio turinio reikšmes ir nustatomi tie pamatiniai principai, kurie atskleidžia esmines tautos, laikotarpio, klasės, religinių ar filosofinių įsitikinimų nuostatas, pateiktas vieno asmens ir sutelktas į vieną kūrinį. Meno kūrinys interpretuojamas kaip *svarbiausių žmogaus dvasios tendencijų išraiška*. „Taigi, – reziumuoja E. Panofsky, – ikonologija yra interpretacinis metodas, pagrįstas sinteze, o ne analize. Teisingai nustatyti motyvai yra teisingos ikonografinės analizės prielaida, o teisinga įvaizdžių, pasakojimų ir alegorijų analizė yra teisingos ikonologinės interpretacijos prielaida – išskyrus tuos atvejus, kai turime reikalą su dailės kūriniais, kuriuose praleista ištisa antrinio arba sutartinio siužeto dalis, ir nuo motyvų einama tiesiai prie turinio, panašiai kaip Europos peizažinėje ir žanrinėje tapyboje, natiurmortuose ir, žinoma, dailėje „be objektų" (ibid., p. 32).

Teorinėje literatūroje dažniausiai nepakankamai pabrėžiamas E. Panofsky'o ikonologinės metodologijos ryšys su kultūrologinėmis J. Burckhardto ir F. Nietzsche's idėjomis. E. Panofsky'o koncepcijoje meno kūrinys simboline forma atspindi pagrindinius tam tikro kultūros raidos etapo ypatumus, nes jis suvokiamas kaip bendriausių epochos kultūrinių reiškinių simbolis arba atvaizdas

(*Abbild*). Šis glaudus meno kūrinyje įprasmintos simbolikos ir kultūrinio konteksto ryšys padeda meno tyrinėtojams fenomenologinės intencijos būdu skverbtis į meno kūrinio esmę ir interpretuoti jį kaip unikalių kultūrinių istorinių aplinkybių produktą, priartėti prie jo „imanentinės esmės". J. Burckhardto knygoje *Die Kultur der Renaissance in Italien* (*Renesanso kultūra Italijoje*, 1860) ir kai kuriuose tai pačiai epochai skirtuose E. Panofsky'o veikaluose, anot R. Rechto, matyti abiem autoriams būdingas dėmesys pažinti bendriausias epochos kultūros ir mąstymo tendencijas, kuriose ieškoma meno kūriniuose slypinčių mįslių įminimo (R. Recht, „La méthode iconologique d'Erwin Panofsky", in *Critique*, 1968, p. 322).

Tai suformavo svarbų E. Panofsky'o meno filosofijos bruožą – siekimą glaudžiau susieti mokslą apie meną su kitais humanitariniais mokslais, nes meno kūriniai visuomet yra ypatingame „socialiniame kontinuume". Todėl, mėgindamas atskleisti vidinę meno kūrinio prasmę, E. Panofsky's remiasi ne tik artimomis meno šakomis, bet ir kitomis dvasinės kultūros sritimis (filosofija, religija, mitologija, teise, kalba ir t.t.). Jis įsitikinęs, jog visų humanitarinių mokslų struktūra ir problematika yra identiškos, o daugelio iš jų tyrimo metodai – bendri. Vadovaudamasis šia teze, E. Panofsky's mėgina rasti ryšį tarp meninių ir filosofinių mokslinių erdvės sąvokų: gotikinės architektūros ir scholastinės filosofijos ir t.t. Toks meno istorijos problemų sugretinimas su kitų humanitarinių mokslų problemomis, anot mokslininko, įrodo, kad tam tikros epochos, regiono kultūroje kartu iškyla ir taip pat sprendžiamos visos dvasinės problemos. Vadinasi, norėdami suprasti „vidinę meno kūrinio prasmę" ir ją suvokti kaip „unikalių istorinių aplinkybių požymį" (E. Panofsky, *Studies in Iconology*, New York, 1939, p. 6), mes turime aiškintis ne tik tai, kas būdinga konkrečiam meno raidos momentui, bet ir kitoms dvasinės kultūros sritims, t.y. iš savitos menotyrinės problematikos išsiveržti į daug platesnį žmonijos dvasinės kultūros kontekstą. Svarbiausia vidinės meno kūrinio prasmės suvokimo priemonė yra „sintetinė intuicija", kuri, aiš-

kindama meno kūrinyje užkoduotus istorinius ir kultūrinius simbolius, atskleidžia vidinę jo esmę. Reikia pripažinti, kad E. Panofsky's, būdamas įžvalgus ir sąžiningas mokslininkas, nesuabsoliutino ikonologinio metodo galimybių, nelaikė jo nei universaliu, nei vieninteliu teisingu. Jis suvokė šio metodo ribotumą nagrinėjant peizažinę tapybą, portretą ir kitus žanrus, pasižyminčius ribota ikonografinių elementų visuma.

Neturėdami galimybės plačiau gvildenti ikonologinės metodologijos principus, norėtume atkreipti dėmesį į vieną metodologiškai svarbią E. Panofsky'o mintį, kuri padeda geriau suvokti jo transcendentinės meno filosofijos specifiškumą. Nesvarbu, ar interpretacinė meno istorija sugeba tobulai perprasti tyrinėjamus reiškinius, E. Panofsky'o koncepcijoje ji tik „išryškina“ svarbiausias meno būties, funkcionavimo bei jo pažinimo problemas. Jų kėlimas ir sprendimo kompetencija priskiriama vien tik transcendentinei meno filosofijai. Ši išvada itin svarbi XX amžiaus pradžios istorinės meno filosofijos metodologinių idėjų raidos požiūriu, nes daugelis A. Rieglio sekėjų meno filosofijos problematiką mėgino sujungti su meno istorija. Tačiau tai vyksta ne dėl universalaus filosofinio pažinimo, o veikiant istorijos mokslo metodologijai. Tokia tradicinės meno filosofijos revizija, suprantama, nepateisina lūkesčių, nes mokslas, besiremiantis istorine metodologija, netenka substancionalios meno filosofijos esmės. Jis atitrūksta nuo fundamentalių bendrųjų metodologinių ir teorinių meno pažinimo problemų ir virsta konceptualiai tarpusavyje nesusijusių atskirų meno raidos problemų aprašinėjimu. Suvokdamas ankstesnės istorinės meno filosofijos tendencijos trūkumus, kurių atsiranda sprendžiant svarbiausias meno problemas, E. Panofsky's nuolatos rėmėsi meno filosofija.

Vadinasi, polemizuodamas su anksčiau vyravusios empirinės, formaliosios, atribucinės, sociologinės menotyros idėjomis, E. Panofsky's įtvirtino dėmesį meno filosofijai, kultūrinei aplinkai, sistemingai kompleksinei šaltinių ir ikonografinių elementų analizei. Klasikinės menotyros ribas jis išplėtė į meno filosofijos ir

kultūrologinių idėjų sritį, įteisino aktyvią kūrybingo interpretuotojo, siekiančio pažinti meno kūrinį kaip visumą, poziciją. E. Panofsky'o metodologinės nuostatos labai veikė jo draugų ir bendražygių, vadinamosios pirmosios kartos ikonologų E. Windo, E. Gombricho ir jaunosios kartos neoikonologų E. von Forssmano, R. Kleino, B. Teyssedre, G. Argano, O. Batschmanno tyrinėjimus.

Pirmą kartą išleista

Įžanga. Išleista tuo pačiu pavadinimu, *The Meaning of the Humanities*, leid. T.M. Greene, Princeton, Princeton University Press, 1940, p. 89–118.

1 Išleista pavadinimu: „Introductory“, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939, p. 3–31.

2 Išleista pavadinimu: „Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung“, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIV, 1921, p. 188–219.

3 Išleista pavadinimu: „Introduction“, *Abbot Suger on the Abbey Church of St-Denis and Its Art Treasures*, Princeton, Princeton University Press, 1946, p. 1–37.

4 Išleista (kartu su F. Saxl) pavadinimu: „A Late-Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian“, *Burlington Magazine*, XLIX, 1926, p. 177–181. Žr. taip pat *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* (Studien der Bibliothek Warburg, XVIII), Leipzig–Berlin, B.G. Teubner, 1930, p. 1–35.

5 Išleista pavadinimu: „Das erste Blatt aus dem ‚Libro‘ Giorgio Vasaris: eine Studie über der Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis“, *Städel-Jahrbuch*, VI, 1930, p. 25–72.

6 Išleista pavadinimu: „Dürers Stellung zur Antike“, *Jahrbuch für Kunstgeschichte* I, 1921–1922, p. 43–92.

7 Išleista pavadinimu: „*Et in Arcadia ego*; On the Conception of Transience in Poussin and Watteau“, *Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer*, leid. R. Klibansky ir H.J. Paton, Oxford, Clarendon Press, 1936, p. 223–254.

Epilogas. Išleista pavadinimu: „The History of Art“, *The Cultural Migration: The European Scholar in America*, leid. W.R. Crawford, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1953, p. 82–111.

Ištraukos.

B: A. Bartsch, *Le Peintre-graveur*, Vienna, 1803–1821.

L: F. Lippmann, *Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen*, Berlin, 1883–1929 (T. VI ir VII, leid. F. Winkler).

Teksto iliustracijų sąrašas

Iliustracijų sąrašas

39. Hansas Holbeinas jaun. Laiko alegorija. Leidinio J. Eck, *De Primatu Petri*, Paris, 1521, frontispisas
40. Serapis. Graviūra. Vincenzo Cartari, *Imagini dei Dei degli Antichi*, Padua, 1603
41. Gero patarimo alegorija. Medžio raižinys. Cesare Ripa, *Iconologia*, Venice, 1643, s. v. „Consiglio“
42. Jan Collaert pagal Giovanni Stradano. Apolonas-Saulė. Graviūra
43. Artus Quellinus vyresnysis. Gero patarimo alegorija. Amsterdamas, Paleis. Leid.: J. van Campen, *Afbeelding van't Stad–Huys van Amsterdam*, 1664–1668
44. Titian. Autoportretas. Madridas, Prado muziejus
45. Titian (ir dirbtuvė). Mater Misericordiae. Fragmentas. Florencija, Pitti rūmai
46. Cimabue priskiriamas piešinys Giorgio Vasari sukurtame rėme (*recto*). Paryžius, École des Beaux-Arts
47. Cimabue priskiriamas piešinys Giorgio Vasari sukurtame rėme (*verso*). Paryžius, École des Beaux-Arts
48. Vittore Carpaccio priskiriamas piešinys Giorgio Vasari sukurtame rėme. Londonas, Britų muziejus
49. Mainco katedros vaizdas iš vakarų pusės
50. Paul Decker. Pilies vartai. Iliustracija iš *Gothic Architecture*, London, 1759.
51. Helesponto sibilė. XV a. Florentietiška graviūra
52. Milano katedra. Centrinis bokštas
53. Florencijos katedros žibintas. Brunelleschi maketo kopija. Florencija, Gėlių Švč. Mergelės Marijos bažnyčios muziejus
54. Francesco Terribilia. Šv. Petronijaus bažnyčios fasado projektas. Bolonija, Šv. Petronijaus muziejus
55. Giacomo Barozzi da Vignola. Šv. Petronijaus bažnyčios fasado projektas. Bolonija, Šv. Petronijaus muziejus
56. Gherardo Silvani. Florencijos katedros fasado maketas. Florencija, Gėlių Švč. Mergelės Marijos muziejus
57. Sebastiano Serlio. Tragiška scena. Medžio raižinys. Iliustracija iš *Libro primo... d'architettura*, Venice, 1551 [fol. 29 v.]
58. Sebastiano Serlio. Komiška scena. Medžio raižinys. Iliustracija iš *Libro primo... d'architettura*, Venice, 1551 [fol. 28 v.]
59. Domenico Beccafumi. Borghesi namų (*Casa dei Borghesi*) rekonstrukcijos projektas. Londonas, Britų muziejus
60. Borghesi namai (*Casa dei Borghesi*). Siena
61. Sebastiano Serlio. Gotikinių rūmų rekonstrukcijos pavyzdys. Medžio raižinys. Iliustracija iš *Tutte l'opere d'architettura*, Venice, 1619, VII, p. 171

Nuorodose vartojami lotyniški terminai ir santrumpos:

art. – *articulus* – skyrius, straipsnis
cod. – *codex* – rankraščių rinkinys
diss. – *dissertatio* – disertacija
fol. – *folio* – lapas, lakštas
inf. – *informatio* – žinios, duomenys
Jr. – *junior* – jaunesnysis
lat. – *Latinus* – lotynų
loc. cit. – *loco citato* – cituotoje vietoje
MS – *manuscriptum* – rankraštis
op. cit. – *opus citatum* – cituotas kūrinys
passim – ištisai
reg. – *registrum* – sąrašas, rodyklė
s. v. – *sub voce* – antraštinis žodis

Rodyklė

UAB „Baltų lankų“ leidyba
Mėsinių g. 4, 2001 Vilnius
http://www.baltoslankos.lt
baltos.lankos@post.omnitel.net
Spausdino AB „Vilspa“,
Viršuliškių sk. 80, 2056 Vilnius
Užsakymas 506



Pasaulinę šlovę vokiečių meno istorikas Ervinas Panofsky, (1892–1968) pelnė kaip subtilus klasikinės dailės žinovas, mįslingų meninių siužetų šifruotojas ir vienas įtakingo ikonologinio metodo pradininkų, tačiau ne mažiau svarbus jo indėlis sprendžiant teorines ir metodologines menotyros problemas.

A L K – serija verstinių knygų, kurias leidžia įvairios leidyklos, remiamos Atviros Lietuvos fondo. Serijos tikslas – supažindinti skaitytojus su dvidešimto amžiaus humanitarinių mokslų pagrindais.

ATVIROS LIETUVOS KNYGA